

ART
N° 111 - JAPON
D'EGLISE



N° 111 - 2e trimestre - 1960
VINGT-HUITIEME ANNEE

Rédaction et Administration :
ABBAYE DE SAINT-ANDRE - BRUGES 3 - BELG

Sommaire

Photos de la couverture :
Page I : « Maria Kwannon ». Image bouddhiste utilisée par les chrétiens japonais aux époques de persécution. Page IV : Belgique, Concours d'architecture « Pro Arte Christiana ». Premier prix : Marc Dessauvage. Maquette (Photo F. Tas).

Abonnements *

BELGIQUE, G.-D. LUXEMBOURG et CONGO BELGE : 250 CCP BRUXELLES 5543.80, ART D'EGLISE, ABBAYE DE SAINT-AND BRUGES 3, BELGIQUE.

DEUTSCHLAND ** : 22 DM, BESCHRÄNKT KONVERTIERBARES KONTO, KÖLN 7405, ART D'EGLISE, ABBAYE DE SAINT-AND BRUGES 3, BELGIQUE.

ENGLAND ** : 43 S. PAYABLE BY BANKER'S CHEQUE WITH THE ORD

ESPAÑA ** : 400 PES, LIBRERIA MARTINEZ PEREZ, BAÑOS NUEVOS BARCELONA 2.

FRANCE ** : 20 NF, CCP PARIS 947, CRÉDIT LYONNAIS A PA COMPTE 372-024.37. *PRÉCISER :* « ART D'EGLISE ». - *RENSEIGNEMEN* DOM LEHEMBRE, 99, RUE N.-D. DES CHAMPS, PARIS 6e.

ITALIA ** : 3.000 L, CCP ROMA 1/31.826, ART D'EGLISE, ABBAYE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

NEDERLAND ** : 19 F, POSTGIRO DEN HAAG 6036.07, A D'EGLISE, ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

SUISSE ** : 22 FS, CCP BERNE III 19.525, ART D'EGLISE, ABBAYE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

TOUT AUTRE PAYS : 6 $ U.S.A. OU 300 FB. PAR CHÈQUE BANCAI AVEC LA COMMANDE. PAYABLE BY BANKER'S CHEQUE WITH THE ORD

* Les abonnements se prennent pour l'année complète, à partir du prer trimestre. — ** Les tarifs particuliers à ces pays ne sont applica qu'aux abonnés qui souscrivent dans leur pays propre. — L'encart ne vend pas séparément; il fait partie de la Revue, dont il est le supplém

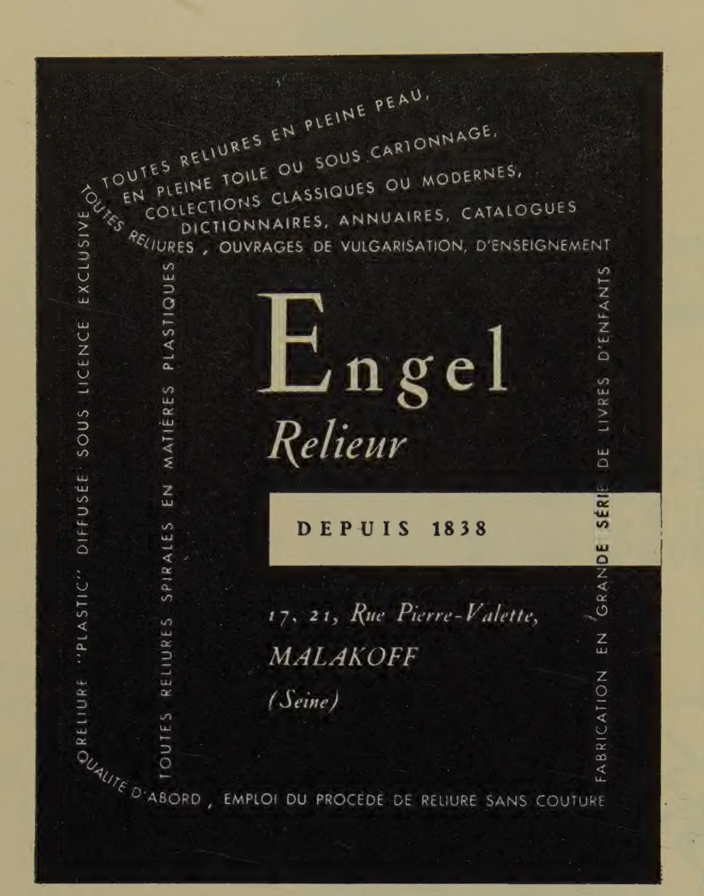
LE NUMERO : BELGIQUE, G.-D. LUXEMBOURG ET CONGO BELG 75 FB - DEUTSCHLAND : 6 DM - ENGLAND : 11 S - ESPAÑA : 125 - FRANCE : 6,60 NF - ITALIA : 950 L - NEDERLAND : 6 SUISSE : 6 FS - TOUT AUTRE PAYS : 2 $ U.S.A. OU 100

Cum approbatione ecclesiastica
Editeur responsable : D. X. Botte, Abbaye de Saint-André.
Imprimé en Belgique. Imprimerie-Héliogravure C. Van Cortenbergh, s.p.r.l. 290-292, avenue Van Volxem, Bruxelles 19.

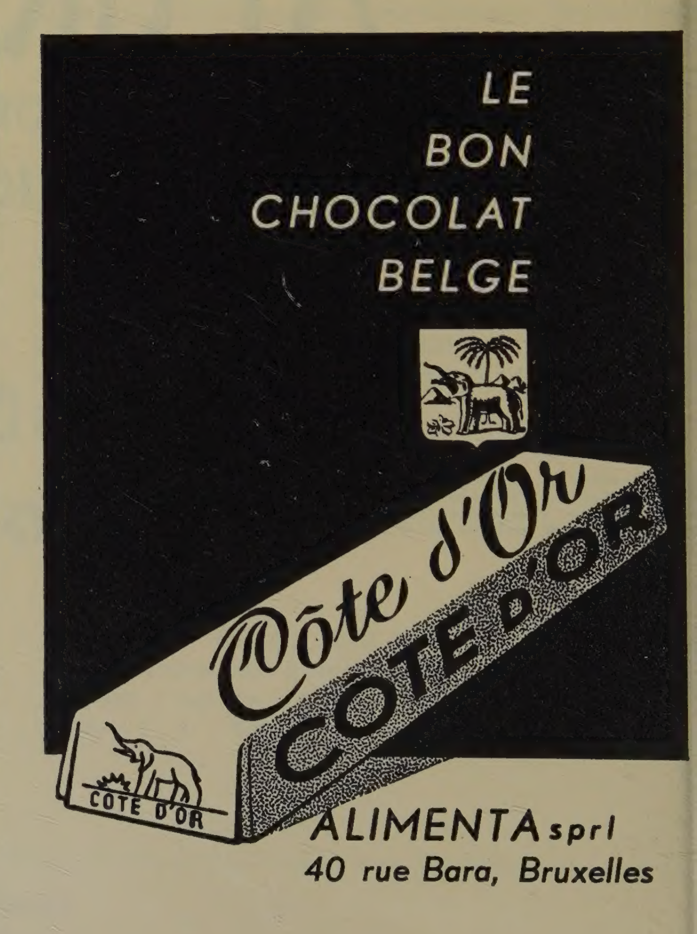
Ancienne Maison Louis Grossé
Ateliers exclusivement à Bruges



Vêtements Liturgiques
Broderies d'Art


TOUTES RELIURES EN PLEINE PEAU,
EN PLEINE TOILE OU SOUS CARTONNAGE,
COLLECTIONS CLASSIQUES OU MODERNES,
DICTIONNAIRES, ANNUAIRES, CATALOGUES
TOUTES RELIURES, OUVRAGES DE VULGARISATION, D'ENSEIGNEMENT
RELIURE "PLASTIC" DIFFUSÉE SOUS LICENCE EXCLUSIVE
TOUTES RELIURES SPIRALES EN MATIÈRES PLASTIQUES
FABRICATION EN GRANDE SÉRIE DE LIVRES D'ENFANTS
QUALITÉ D'ABORD, EMPLOI DU PROCÉDÉ DE RELIURE SANS COUTURE
Engel
Relieur
DEPUIS 1838
17, 21, Rue Pierre-Valette,
MALAKOFF
(Seine)


C. DEVROYE ET FILS
ORFEVRES
BRUXELLES
○ 366 AVENUE DE LA COURONNE ○


LE
BON
CHOCOLAT
BELGE
Côte d'Or
COTE D'OR
COTE D'OR
ALIMENTA sprl
40 rue Bara, Bruxelles

NEDERLANDSE VERTALING

DE EERSTE KRISTELIJKE KUNST IN JAPAN

Het is eerder weinig bekend dat kunstvoorwerpen van zuiver japanse oorsprong reeds in gebruik waren voor de kristelijke kultus, in een periode waar deze laatste nog niet publiek mocht zijn omwille van de vervolgingen door de shogun's Tagukawa (vanaf de XVIIe eeuw).

Wij stellen U hier enkele weergaven van deze zeldzame stukken voor. Zij zijn afkomstig uit de verzameling van Mevrouw Miki Sawada, de internationale weldoenster van de Home Elisabeth Sanders. Zij heeft een grote belangstelling voor de oorsprong van het kristianisme in haar land en heeft aldus een verzameling aangelegd van antieke kristelijke voorwerpen. Deze verzameling is tot een museum uitgegroeid en werd ingehuldigd in april 1959, ter gelegenheid van het honderdjarig bestaan van de Catholic Church of Japan (anglikaanse kerk).

Deze kunstvoorwerpen ontstonden in een periode van vervolging. Naast het intense geloof waarvan zij getuigen, vinden wij er tevens een zeer grote kwaliteit van artistieke inspiratie. De voorwerpen zijn sober en hebben tevens een onloochenbare originaliteit van vorm. Daarenboven verstrekken zij ons gegevens over het familieleven.

Kommentaar kan men vinden hetzij in de kataloog waarin Mw. Sawada haar verzameling voorstelt, hetzij in een artikel verschenen in het zeer mooie « This is Japan », 1958, gepubliceerd door het grote dagblad « Asaki Shimbun ».

Wat betreft de oorsprong van de kunstvoorwerpen geven wij de interpretatie van Mw. Sawada. Ons doel is overigens enkele modellen op het voorplan te brengen als inspiratiebron, dit zowel op estetisch als op spiritueel plan.

Eerst enkele woorden over het historisch kader. In 1549 vinden wij te Japan Franciscus Xaverius te Kagoshima. Het katolicisme kende een grote bloei vooral in het zuiden en rond Kyoto. Naast deze opgang was er een werkelijke kulturele herleving.

Grote gevaren bedreigden echter dit jonge kristendom en roeiden het tenslotte uit.

Geschiedkundige omstandigheden brachten echter mee dat rond dezelfde periode een machtige centralisatie-drang ontstond onder leiders die het kristendom niet goed gezind waren. Dit had als gevolg het proskriptie-edikt van 1587 en de kruisiging van de 26 martelaren van Nagasaki in 1597.

In 1614 beval Yeyasu alle missionarissen te verbannen, en de Japanners moesten terugkeren tot het oude geloof. Tezelfder tijd sloot het land zich voor vreemdelingen. De algemene vervolging die twee en een halve eeuw zou duren werd ontketend. Dit had een zeer sterke geloofsgetuigenis tot gevolg. De overblijvende kern werd in 1865 teruggevonden door P. Petit-Jean, M.E.P.

Laten wij nu even de werken die van deze heroïsche tijden getuigen nader bekijken. Wij zullen eerst de voorwerpen behandelen die betrekking hebben op de familie, daarna de sculptuur.

Eerst hebben we een lang rechthoekig voorwerp in porselein (blz. 305, 1). Het heeft bediend om het hoofd van een kristen op te plaatsen, waarvan men het lichaam bij een graf gevonden had. Aan het uiteinde ziet men een kruis. Indien men goede ogen heeft, kan men misschien nog de schets zien van een vis, waarvan het beeld Kristus voorstelde bij de eerste kristenen in de katakomben.

De tee-kopjes die tot de meest merkwaardige van Mw. Sawada's verzameling behoren, brengen ons midden in het japanse ceremonieel en tevens in het hart van het drama dat door de vervolgde kristenen werd beleefd. Deze immers wilden hun geloof uitdrukken zonder de aandacht te trekken van de politie. Hier ligt dan ook de reden waarom wij op profane voorwerpen tekens vinden die enkel zin konden hebben voor de gelovigen. De acht tee kopjes welke wij hier voorstellen (blz. 306, 307 en 309) dragen een kruis. Bemerk de kwaliteit en de zeer fijne, voorname lijnen, die gepaard gaan met een grote eenvoud en het afwezig zijn van elk nutteloos detail (kenmerkend voor de japanse kunst).

Het tee-gebruik in Japan is een werkelijke ritus die zonder godsdienstig te zijn, niettemin ritueel is, want zij brengt de mens in harmonie met de natuur, het heelal en zichzelf. Die tee ritus draagt de naam *cha no yu*.

Het is interessant de betrekking vast te stellen die zeer vroeg ontstond tussen de *cha no yu* en het kristendom. Tee werd uit China ingevoerd omstreeks het einde van de XIe eeuw, als medicijndrank. Stilaan werd het tee-gebruik een verfijnde kunst. Dit bereikte zijn hoogtepunt in de XVIe eeuw met Sen Rikyu.

De kopjes die men hier voorstelt zouden, naar hem meent, zelfs gediend hebben voor de eucharistische kultus, in het geheim gevierd in de kamer voorbehouden tot de tee-ritus. Men zou ze dus gebruikt hebben als kelk terwijl oningewijden in de mening verkeerden dat het hier enkel ging om een les van de cha no yu ! Deze feiten roepen onweerstaanbaar de viering van de mysteries in de katakomben op, of, heden ten dage, in de landen waar er vervolging heerst.

Soms zijn die kruisen in edele stof. Zo stellen wij er één voor in parelmoer, ingewerkt in een doos in lak (blz. 309, 2). Soms vindt men zulke kruisen op de meest gewone voorwerpen, zoals de kruiken waarvan wij er enkele voorstellen (blz. 308). Wij hadden nog andere voorwerpen van dezelfde aard kunnen voorstellen, die alhoewel profaan, toch gemerkt waren met een kruis : spiegels, briefdozen en zelfs haarspelden !

Het kruis bevindt zich natuurlijk ook op voorwerpen van religieuze aard : wierookvat, klok (blz. 308), grafsteen...

Een tweede reeks voorwerpen zijn nog meer zinvol : de skulptuur.

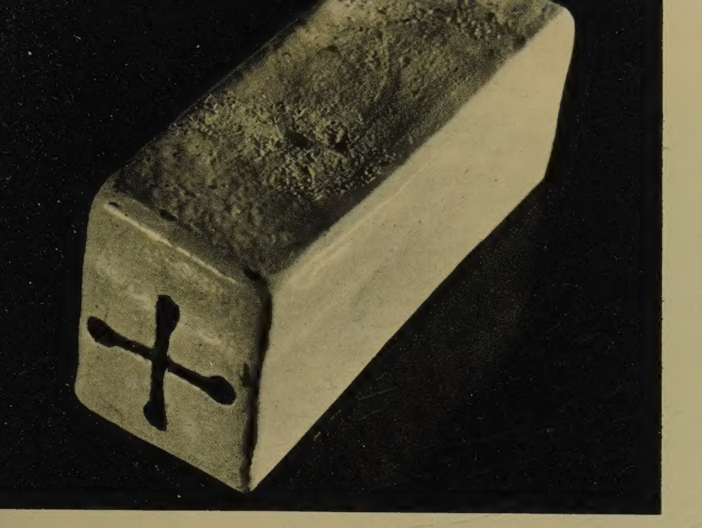
Vooreerst hebben we een werk waar de inspiratie duidelijk kristelijk is (blz. 310, 1) : een Madonna bewerkt door de daimyo Ukon die door Ieyasu verbannen werd omwille van zijn geloofsgetuigenis. Hij zou het overgemaakt hebben aan een zeeman die naar Nagasaki terugkeerde, en wiens familie het bewaarde tot in de laatste jaren. In dit zeer eenvoudig werk vallen de intense gebedsuitdrukking en ingetogenheid op. Het wekt een gevoelen van nederige overgave en vertrouwen, waardoor de gelovigen midden de nood waren bezield.

Deze moesten zich wenden tot list om de waakzaamheid van hun vervolgers te verschalken. Zo plaatsten zij in hun vertrekken, goed zichtbaar, beelden die ogenschijnlijk profaan waren. Wanneer men ze omdraaide, zag men een kruisbeeld. Wij geven daar twee voorbeelden van (blz. 313). Wat betreft de voorstelling van de samuraï of ridder, moet worden vermeld dat velen onder hen kristen waren : dikwijls verwerkten zij een kruis in het gevest van hun degen.

Toen de kristenen het zelfs niet meer waagden beelden te vervaardigen die achteraan een kruis droegen, wendden zij zich tot één van de mooiste afbeeldingen van de boeddhistische ikonografie, nl. tot de Kwannon, de godheid van de barmhartigheid en van de vruchtbaarheid : zij wordt vaak voorgesteld door het beeld van een vrouw die een kind in haar armen draagt. De kristenen zagen daarin een providentieel middel om de H. Maagd voor te stellen met het Kind Jezus. Dikwijls draagt de H. Maagd een rozenkrans rond de hals : wij stellen er een model van voor dat buitengewoon verfijnd is (blz. 310, 2). In andere gevallen gebood de voorzichtigheid geen enkel onderscheidingsteken aan de voorstelling toe te voegen : enkel de mondeling of geschreven overlevering, naast een zekere verfijning maken het mogelijk de eigenlijke voorstelling te onderscheiden. De Japanners geven aan deze beelden de zo betekenisvolle naam van Maria Kwannon.

Andere voorstellingen van dezelfde aard zijn ondermeer een boeddhistisch personage dat in zijn handen de tekens draagt van de nagels en die in werkelijkheid Kristus voorstelt (blz. 312, 1). Let ook op de eigenaardige godheid van de Rijkdom : zijn toverstok werd in de vorm van een kruis gemaakt (blz. 312).

(Zie vervolg blz. G)







Premier art chrétien JAPONAIS

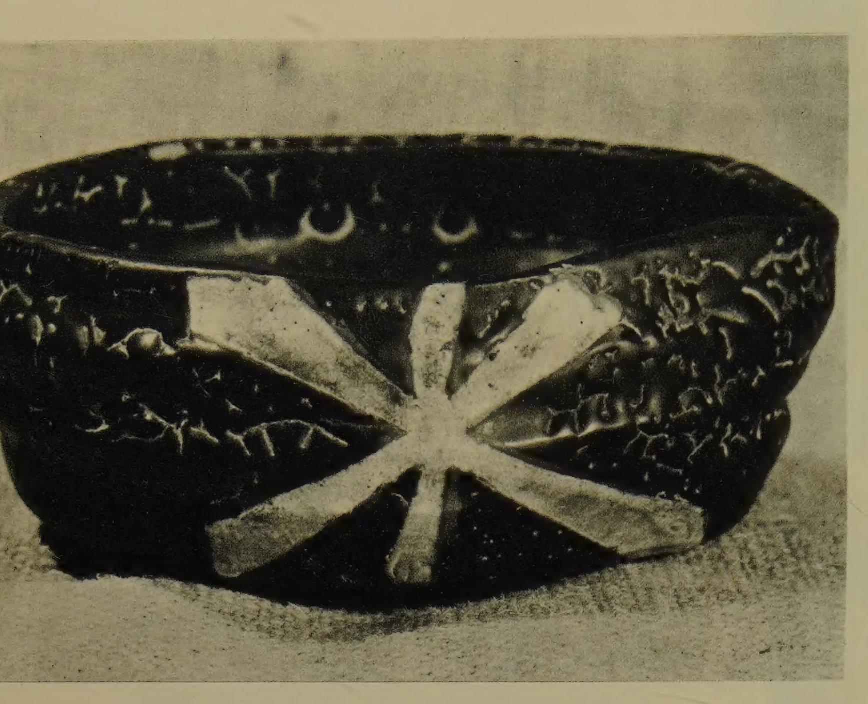
PEUT-ÊTRE ne sait-on pas assez que des objets d'art purement japonais *ont déjà servi au culte chrétien* à une époque où celui-ci ne pouvait revêtir un caractère public par suite des grandes persécutions ordonnées par les shôguns Togukawa (à partir du XVII[e] siècle).

Nous sommes heureux de présenter quelques reproductions de ces pièces rares et vénérables, qui nous rappellent de façon éloquente la foi héroïque des martyrs japonais.

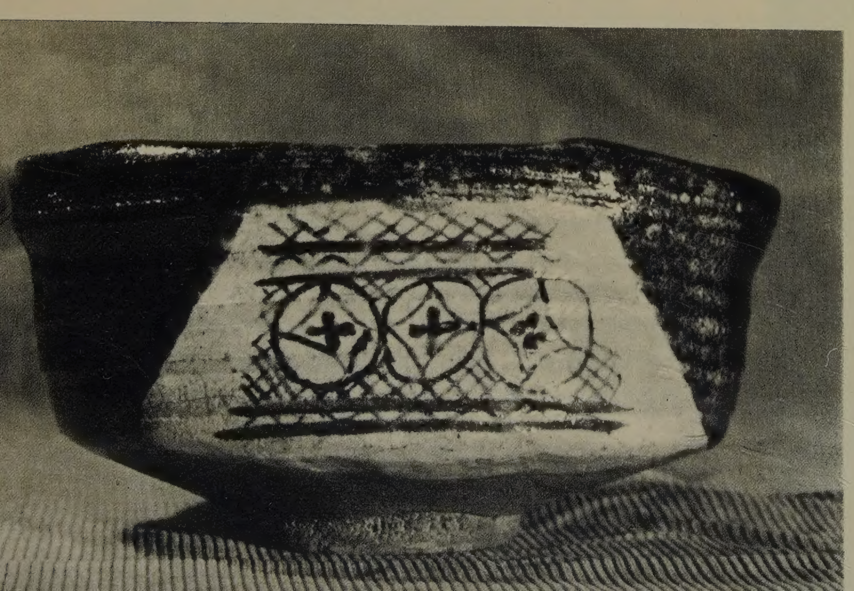
Les pièces montrées ici proviennent de la collection de madame Miki Sawada à qui nous exprimons toute notre gratitude pour nous avoir autorisés à en publier les reproductions. Mme Sawada est la bienfaitrice internationalement connue du *Home Elisabeth Sanders,* fondé à Oiso pour orphelins de sang mêlé (on sait que ces derniers constituent un des plus tragiques cas sociaux produits par la dernière guerre au Japon). Mais elle porte aussi un vif intérêt aux origines du christianisme dans son pays. Elle a même rassemblé à cet effet, dans son *home,* une importante collection d'objets provenant des anciens chrétiens japonais. Cet ensemble forme actuellement un musée qui fut inauguré en avril 1959, lors des fêtes marquant le centenaire du *Nippon Seikokai* ou *Holy Catholic Church of Japan* (Eglise anglicane du Japon).

Nous devons — si on peut ainsi parler ! — ces œuvres à la longue période de persécutions qui obligea les vaillants chrétiens du Japon à exprimer leur foi par des objets présentant un caractère aussi japonais que possible, ne fût-ce que pour ne pas attirer l'attention de la police. C'est ainsi que la persécution eut un effet inattendu. Elle a obligé la religion qu'elle combattait à laisser, pour survivre, des témoi-

1. Appui-tête en porcelaine, trouvé dans une tombe de chrétien. 2 et 3. Tasse à thé et vase de porcelaine, ornés d'une croix.







gnages qui portent loin dans l'âme et dans l'histoire d'un peuple renommé par la finesse de sa culture.

De telles œuvres, en effet, nous émeuvent non seulement par la foi intense qu'elles expriment, mais aussi par la qualité souvent remarquable de l'inspiration artistique : facture sobre, gracieuse, allant parfois de pair avec une indéniable originalité de formes. De plus, elles nous font pénétrer dans l'intimité de la vie de famille en des milieux qui sans elles nous resteraient fermés. Par elles, enfin, ne voyons-nous pas des gens de toutes classes exprimer le meilleur d'eux-mêmes ?

On peut en trouver le commentaire soit dans le catalogue où Mme Sawada présente sa collection, soit dans un article qu'elle a écrit pour le superbe annuaire, *This is Japan : 1958*, publié par le grand journal *Asahi Shimbun*.

Avant de clore cette brève introduction, une remarque s'impose. Il n'est pas toujours aisé — on le comprendra — de fixer avec une rigoureuse certitude l'origine ou le caractère chrétien d'objets remontant à plusieurs siècles et qui n'ont dû parfois nous parvenir qu'après bien des avatars. Nous nous contenterons, par conséquent, d'indiquer l'interprétation donnée par Mme Sawada, en lui laissant l'autorité de ses affirmations. D'ailleurs notre but est moins d'opérer une minutieuse reconstitution du passé que de mettre en valeur certains modèles qui peuvent se présenter comme une source d'inspiration pour le présent et pour l'avenir, sur le plan esthétique aussi bien que spirituel.

Pour bien comprendre la portée de telles œuvres, il faut d'abord les placer dans leur contexte historique.

L'aurore pour le christianisme au Japon s'est levée en 1549, avec l'arrivée de François Xavier à Kagoshima (pointe sud de Kyushu). Grâce à de remarquables personnalités, aussi bien chez les convertis japonais que chez les missionnaires, grâce aussi à l'accueil favorable qui fut d'abord réservé à leur témoignage, le nombre des fidèles allait rapidement s'accroître, surtout dans le sud et aux environs de Kyoto, pour atteindre en moins de cinquante ans le demi-million, soit 2 % de la population totale. Ce développement s'accompagna d'une authentique « renaissance » culturelle, comme le professeur Tei Nishimura l'a montré dans le magnifique

Sur ces deux pages : Anciennes tasses à
Marquées d'un croix, elle auraient ser

uvrage qu'il vient de publier aux Editions Codânsha (cfr A.-F. VERWILGHEN, *A propos du « Petit Louvre » au Japon,* dans *Rythmes du Monde, Le Japon face au Christ,* 1959, n°s 3 - 4, p. 303).

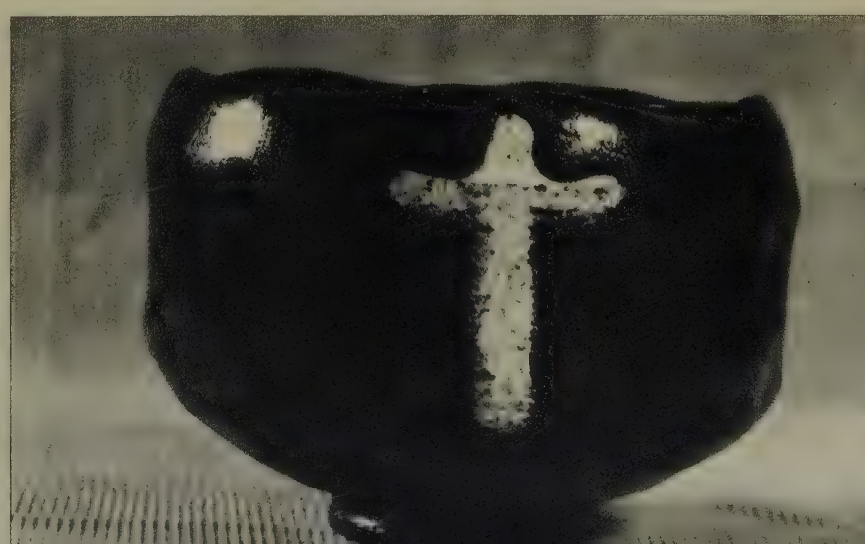
Cependant, de graves dangers devaient bientôt menacer cette jeune chrétienté, puis finalement la détruire. Il serait trop long d'en analyser les raisons profondes : limitons-nous aux faits. Les circonstances voulurent que le christianisme s'implanta au Japon exactement au moment où s'opérait à Kyoto, puis à Edo (futur Tokyo), un puissant mouvement centralisateur sous l'impulsion de trois chefs énergiques : Oda Nobunaga (qui vécut de 1534 à 1582), Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) et Togukawa Ieyasu (1542-1616). Ceux-ci unifièrent le Japon qu'ils firent sortir de la féodalité. Sous leur gouvernement et celui de leurs successeurs, l'empereur ne devait plus avoir qu'un rôle nominal jusqu'à l'ère Meiji (1868).

Si Nobunaga se montra favorable au christianisme, Hideyoshi (le plus génial des trois) le fut déjà moins. Et il eut deux grands éclats de rage : édit (temporaire) de proscription en 1587, et crucifixion des vingt-six martyrs de Nagasaki en 1597.

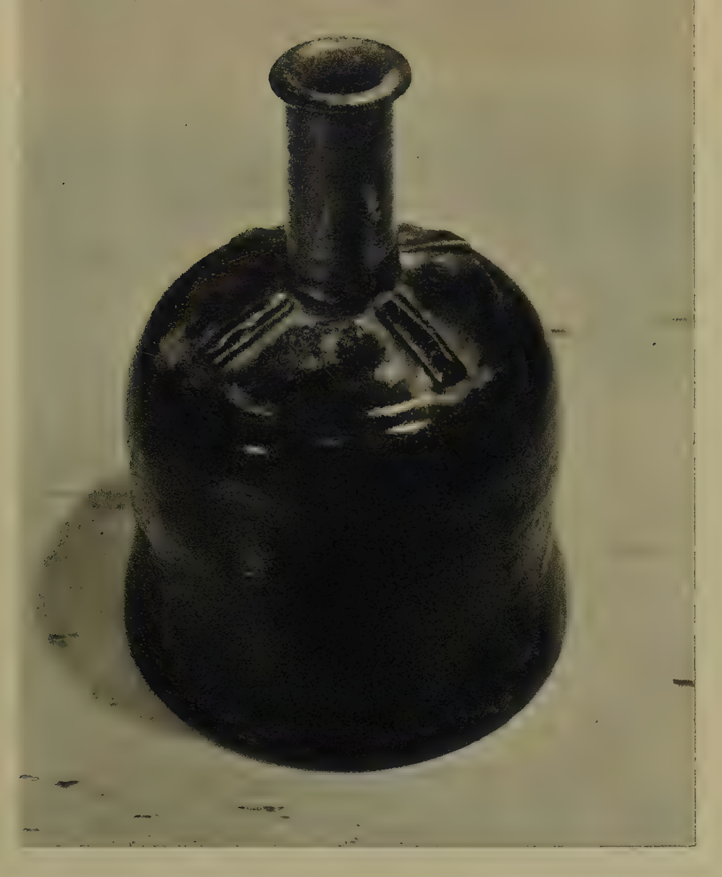
La situation allait se détériorer sous Ieyasu. Celui-ci prit le titre de *shôgun* (régent), transmis à ses descendants jusqu'au jour où le grand Mutsuhito devait mettre fin au pouvoir des Togukawa et restaurer l'autorité impériale, tout en ouvrant les portes au monde moderne. Sous l'influence de facteurs divers, Ieyasu ordonna en 1614 que tous les missionnaires soient expulsés, et que tous les Japonais retournassent aux anciennes croyances. En même temps, nous voyons le pays se fermer aux étrangers. La persécution devint générale. Elle allait durer deux siècles et demi — plus longue que celle de l'empire romain — et déployer les plus terribles moyens de pression (et d'oppression) : eaux sulfureuses de Unzen, supplice de la fosse, enquêtes impitoyables de la police d'Etat, etc. Mais la réponse fut splendide. A côté d'inévitables et parfois cruelles défections, les martyrs se comptent par milliers : sous l'effet de la grâce, les Japonais ont ainsi glorifié mieux qu'ils ne l'avaient jamais encore fait la vertu de fidélité à laquelle ils attachent tant de prix.







rs du culte eucharistique célébré en
temps de la persécution.





Ci-dessus : 1 et 2. Vases de porcelaine.
A droite : 1. Brûle-parfums. 2. Cloche.
Tous ces objets sont marqués de la croix.

Nous allons maintenant passer en revue des œuvres qui nous apportent l'écho de ces temps héroïques. Voyons d'abord les objets d'usage familier, puis les sculptures. Comme on l'a dit plus haut, il s'agit bien plus que d'un simple retour sur le passé : nous avons à y puiser une leçon toujours vivante.

Voici d'abord une longue pièce rectangulaire en porcelaine (p. 305, 1). Elle a servi à reposer la tête d'un chrétien dont on avait trouvé le corps près d'une tombe. A l'extrémité se trouve une croix. Les bons yeux pourront même discerner sur la face supérieure l'ébauche d'un poisson, image qui servait aux premiers chrétiens dans les catacombes à représenter le Christ.

Après cette évocation de l'éternité, des tasses à thé comptant parmi les plus remarquables que nous offre la collection de Mme Sawada vont nous introduire au cœur de l'étiquette japonaise, et en même temps au centre du drame vécu par les chrétiens persécutés. Il s'agissait pour ces derniers, en effet, d'exprimer leur foi sans éveiller l'attention de la police. Cela explique pourquoi nous trouvons sur des objets à usage profane, ou du moins non directement religieux, des signes que seuls les fidèles pouvaient reconnaître. Les huit tasses à thé que nous présentons ici (pp. 306, 307 et 309) portent une croix. On admirera la qualité de la matière ainsi que la distinction des lignes, qui vont de pair avec une parfaite simplicité et l'absence de tout détail inutile (un des traits les plus remarquables de l'art au Japon).

On sait qu'au Japon la « cérémonie » du thé revêt une signification qui déborde largement celle d'une simple règle d'étiquette (encore que ce mot prenne là-bas un sens bien plus large que chez nous). Il s'agit d'un véritable rituel qui, sans avoir de caractère religieux, est cependant d'essence spirituelle, car il met l'homme en harmonie avec la nature, avec l'univers et avec lui-même. En japonais, le rituel du thé est appelé *cha no yu : o cha,* c'est le thé, précédé de l'espèce de particule honorifique, et *yu* signifie l'eau chaude (*no* étant la préposition d'origine). Les Anglais traduisent par *tea cult,* qui est peut-être meilleur que notre « cérémonie du thé » (M. H. Lelong O. P. *La Leçon japonaise,* dans *Art Sacré,* 1954, nº 11-12, p. 16).







1 et 3. Tasses à thé. 2. Boîte de laque incrustée d'une croix de nacre.



Madone sculptée par le seigneur féodal d'Ukon, exilé pour sa foi (voir texte p. 312). Page de droite : Le Christ représenté sous le couvert d'une divinité bouddhiste; on distingue aux mains et aux pieds les marques des clous. 2. La divinité bouddhiste de la richesse; sa baguette magique a pris la forme d'une croix.

N'est-il pas d'autant plus intéressant de noter les rapports qui s'établirent très tôt entre le *cha no yu* et le christianisme ? Le thé fut apporté de Chine à la fin du XI[e] siècle, par le bonze Eisai, de la secte Zen, qui en avait fait un breuvage médicinal. Mais à mesure qu'elle s'introduisait dans les classes supérieures de la société, cette boisson donna lieu graduellement à un art raffiné. Celui-ci atteignit son apogée au XVI[e] siècle, grâce au célèbre maître Sen Rikyu, qui en élabora les règles de façon définitive. Sen Rikyu était un ami du puissant Hideyoshi. Il comptait aussi des chrétiens parmi ses disciples et plusieurs d'entre eux, y compris des *daimyo* (seigneurs), se montrèrent fidèles à leur foi jusqu'au martyre. Et Rikyu, s'il ne fut pas chrétien, semble avoir éprouvé une sympathie marquée pour la nouvelle religion.

Les tasses que nous montrons ici auraient même été utilisées, nous dit-on, pour le culte eucharistique, célébré en secret dans la chambre *(chashitsu)* réservée au rituel du thé. Ces coupes marquées d'une croix auraient donc servi de calice, alors que les personnes non initiées aux mystères chrétiens croyaient qu'on donnait simplement une leçon de *cha no yu !* De tels faits n'évoquent-ils pas la célébration des mystères dans les catacombes, ou, de nos jours, dans certains pays soumis au régime totalitaire ? Tant il est vrai que d'un bout du monde à l'autre, c'est le même Dieu qui donne son Esprit à ceux qui lui sont fidèles, et qui les pousse à s'exprimer en des formes inspirées par le génie propre à chaque peuple.

Parfois ces croix sont faites en matière précieuse. Nous en montrons une en nacre, incrustée dans une boîte en laque (p. 309, 2).

Ces croix ornent jusqu'aux objets les plus ordinaires, telles ces cruches dont nous montrons quelques modèles (p. 308). On admirera la distinction des formes : la suprême leçon de l'art n'est-elle pas de se traduire jusque dans les gestes les plus banals, ceux qu'on accomplit sans même y penser ? On aurait pu montrer d'autres objets du même genre, profanes en apparence, mais aussi marqués d'une croix : miroirs, boîtes aux lettres, et même épingles à cheveux des dames !

Bien entendu, la croix se trouve également sur des objets à destination religieuse : encensoir, cloche (p. 308), pierre tombale. Cette









nomenclature nous paraît instructive, même si elle est incomplète. On voit par là de quel trésor les Japonais peuvent disposer s'ils désirent renouveler à leur manière la présentation esthétique du message chrétien. Cela ne les empêcherait nullement, par ailleurs, de tenir compte des exigences contemporaines.

La seconde catégorie d'objets que nous avons à voir est encore plus émouvante et significative : les sculptures.

Voici d'abord une œuvre dont toute la facture est d'inspiration nettement chrétienne (p. 310, 1) : la touchante Madone sculptée par le daimyo Ukon lorsqu'il fut exilé par Ieyasu à Manille pour n'avoir pas voulu renoncer à sa foi. Il l'aurait remise à un marin rentrant à Nagasaki : la famille du marin garda précieusement la Madone jusqu'à ces dernières années. On est frappé par l'intense expression de prière et de recueillement qui se dégage de cette œuvre pourtant très simple, presque fruste. Elle évoque les sentiments d'humble abandon et de confiance au milieu de la détresse, qui devaient animer les fidèles.

Ceux-ci durent recourir à toutes sortes de stratagèmes pour déjouer la vigilance des persécuteurs. Ils mettaient en bonne place, par exemple, dans leurs appartements, des statues qui en apparence n'avaient rien de chrétien. Mais si on les tournait, on voyait au dos un crucifix. Nous en présentons un exemple (p. 313). Ne dirait-on pas que le fier *samuraï* s'entend à prendre un air aussi peu engageant que possible pour repousser les gens trop curieux ? Les *samuraïs* ou chevaliers comptaient de nombreux chrétiens dans leurs rangs : souvent ils sculptaient en forme de croix la garde de leur sabre, ou même ils y gravaient un crucifix.

Dans ces conditions, les chrétiens ne se risquèrent même plus à sculpter des statues portant une croix derrière le dos. Mais une des plus touchantes représentations de l'iconographie bouddhiste leur permit d'exprimer quand même leurs convictions : Kwannon, la « divinité » bouddhiste de la miséricorde et aussi de la fécondité; elle est souvent représentée sous l'image d'une femme portant un enfant dans ses bras. Les chrétiens y virent un moyen providentiel de représenter la Vierge portant l'Enfant Jésus. Souvent la Vierge porte au

1 et 2. Déesse bouddhiste de la miséricorde, portant un enfant dans les bras. Sous le nom de « Maria Kwannon », les chrétiens l'adaptèrent à leur culte; celle du haut porte au cou une petite croix.

cou un chapelet avec une croix : nous en présentons un modèle remarquable par son élégance raffinée (p. 312, 1). D'autres fois, la prudence exigea qu'aucun signe distinctif ne permit de distinguer la Vierge : seules des traditions orales ou écrites, ainsi qu'un certain caractère de réserve, de distinction, permettent d'en reconnaître le véritable caractère. Les Japonais donnent à ces statues le nom très significatif de *Maria Kwannon*. La collection de Mme Sawada en présente de nombreux exemplaires (p. 312, 2).

On trouve d'autres créations du même genre, tel ce personnage bouddhiste qui porte la marque des clous à ses mains, et qui en réalité représente le Christ (p. 311, 1). Voyez aussi cette bizarre divinité de la Richesse : sa baguette magique est façonnée en forme de croix (p. 311, 2).

Mais il est temps de conclure. Un des soucis majeurs des chrétiens préoccupés du renouveau esthétique au Japon, souci partagé par tous ceux qui s'intéressent à la rencontre des cultures, est de montrer toujours davantage comment le message révélé correspond aux aspirations profondes que nous trouvons chez ce peuple si doué. Il est intéressant de noter que cet effort a déjà été tenté, il y a trois siècles. Il le fut sous la pression de la force, sans doute. Mais les passions s'étant, grâce à Dieu, estompées, les hommes en sont arrivés à une vue plus sereine des choses, et à un sincère désir de rapprochement, où chacun apporte ce qu'il a de meilleur pour en faire part à tous.

Une remarque en terminant. Que ce soit à l'époque des persécutions ou de nos jours, au Japon, lorsque les chrétiens représentent la vie du Christ, on peut constater qu'ils s'attachent surtout à deux moments : la Nativité, la Crucifixion. Il le fallait, sans doute, pour qu'au milieu d'un contexte spirituel tout différent, les fidèles enracinent leurs convictions dans la réalité de ce monde. Mais on peut se demander maintenant si le moment ne serait pas venu de mettre davantage l'accent sur la gloire de l'Homme-Dieu, thème si cher aux Eglises orientales. Les aspirations contemporaines du Japon pourraient y trouver une réponse.

Dom François de GRUNNE.





Ci-contre : Statuette bouddhiste dont le dos dissimule les emblèmes chrétiens.

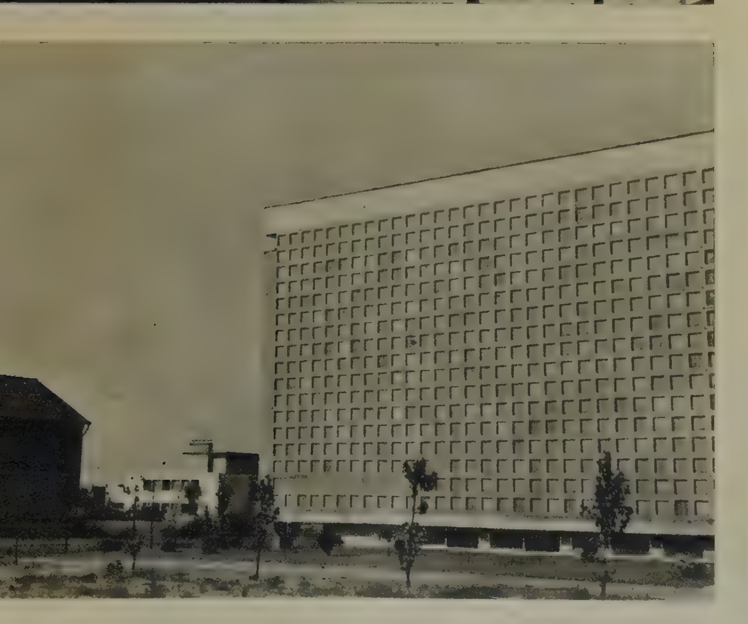




UNE ÉGLISE A RHEINHAUSEN

LES constructions à plan central sont de plus en plus fréquentes en architecture religieuse moderne, mais elles échappent rarement à la critique. Voici une de ces constructions qui nous semble relativement réussie : l'église de l'Assomption à Rheinhausen, près de Duisbourg. L'espace y est cubique. Les quatre murs et le plafond de bois sont eux-mêmes divisés en carrés (tantôt pleins, tantôt transparents, tantôt animés de reliefs), ce qui les *humanise* tout en créant un jeu de correspondances fort plaisant à l'œil et à l'esprit. L'autel, disposé nettement en retrait, donne à la « nef » son orientation. Dans le prolongement de la porte d'entrée, la partie gauche de l'espace est occupée par un jubé qui couvre la chapelle des confessionnaux et la sacristie. Cette partie couverte est prolongée à l'extérieur par une petite galerie qui mène au baptistère et à la tour (non encore construite).

Cette église, bâtie dans un quartier neuf, à proximité de plusieurs écoles, est l'œuvre de l'architecte Lünz, de Stuttgart. L'autel est de K. Franke et le crucifix de l'orfèvre Römer-Schlütter, de Neuss. On trouvera une autre photographie de l'intérieur à la page III de la couverture. (*Photos Art d'Eglise.*)







LE CONCOURS D'ARCHITECTURE « PRO ARTE CHRISTIANA »

POUR la première fois en Belgique, un concours d'architecture religieuse moderne a consacré des œuvres de signification internationale. Nous avons demandé au Très Révérend Frère Urbain, directeur de l'Institut Supérieur Saint-Luc à Gand, de situer pour nous cet événement et de nous présenter les projets de trois des cinq lauréats : ceux de M. Marc Dessauvage (premier prix), de MM. Jean Van den Bogaerde et José Van Driessche (deuxième prix ex aequo), de MM. Arthur Degeyter et Henri Scherpereel (troisième prix ex aequo). Ces architectes sont tous des « anciens » de son institut, et il les connaît d'autant mieux qu'ils ont été ses propres élèves. Pour Saint-Luc, cette extraordinaire avalanche de prix marque l'aboutissement d'un long et silencieux effort de rénovation, et notre intention, dans ce cahier, est de rendre un hommage concret à ceux qui en ont été les principaux artisans. Leur « percée » a été obtenue de haute lutte et de la plus prometteuse façon.

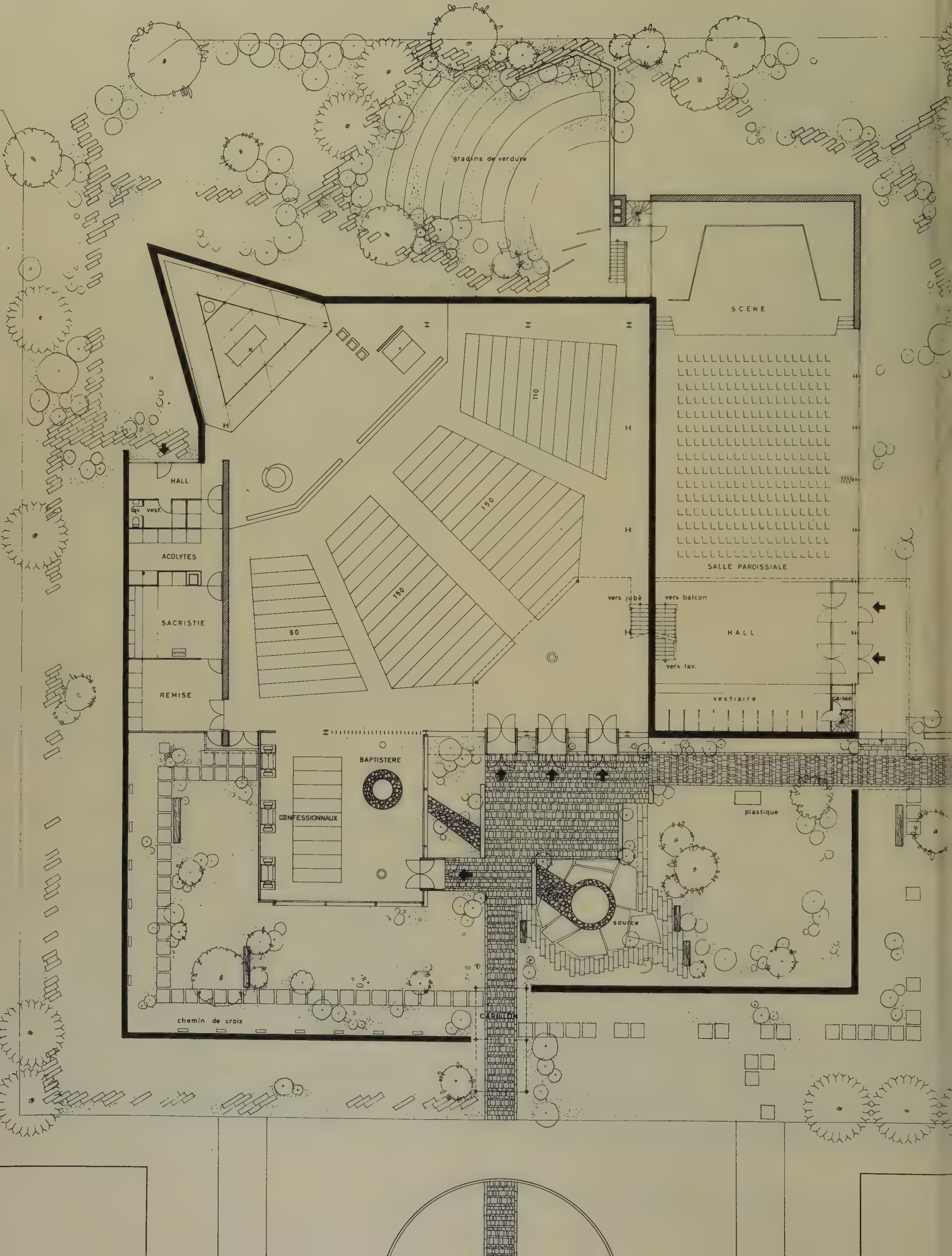
Nous regrettons de ne pas avoir la possibilité de présenter les autres lauréats. Voici du moins leurs noms : MM. Meekels, Michiels et Michielsen (deuxième prix ex aequo), dont l'église sera bâtie à Mol, M. Fr. De Smet (troisième prix ex aequo) et MM. C. Vander Plaetse et W. Steenhoudt (mention spéciale).

Nous désirons également souligner notre appui aux organisateurs de « Pro Arte Christiana », le R. P. Geroen De Bruycker, O.F.M., et la commission archidiocésaine Domus Dei. *Quoi qu'en aient dit certains journalistes, désorientés par un résultat qui les devance de vingt ans, nous croyons de très bon augure qu'un jury composé d'architectes aussi éminents que MM. Hermann Baur, Rudolf Schwarz, Xavier Arsène-Henry et Michel Marot ait cru devoir manifester explicitement son admiration pour la valeur générale des envois et plus particulièrement pour le projet qu'il a unanimement placé à la première place.*

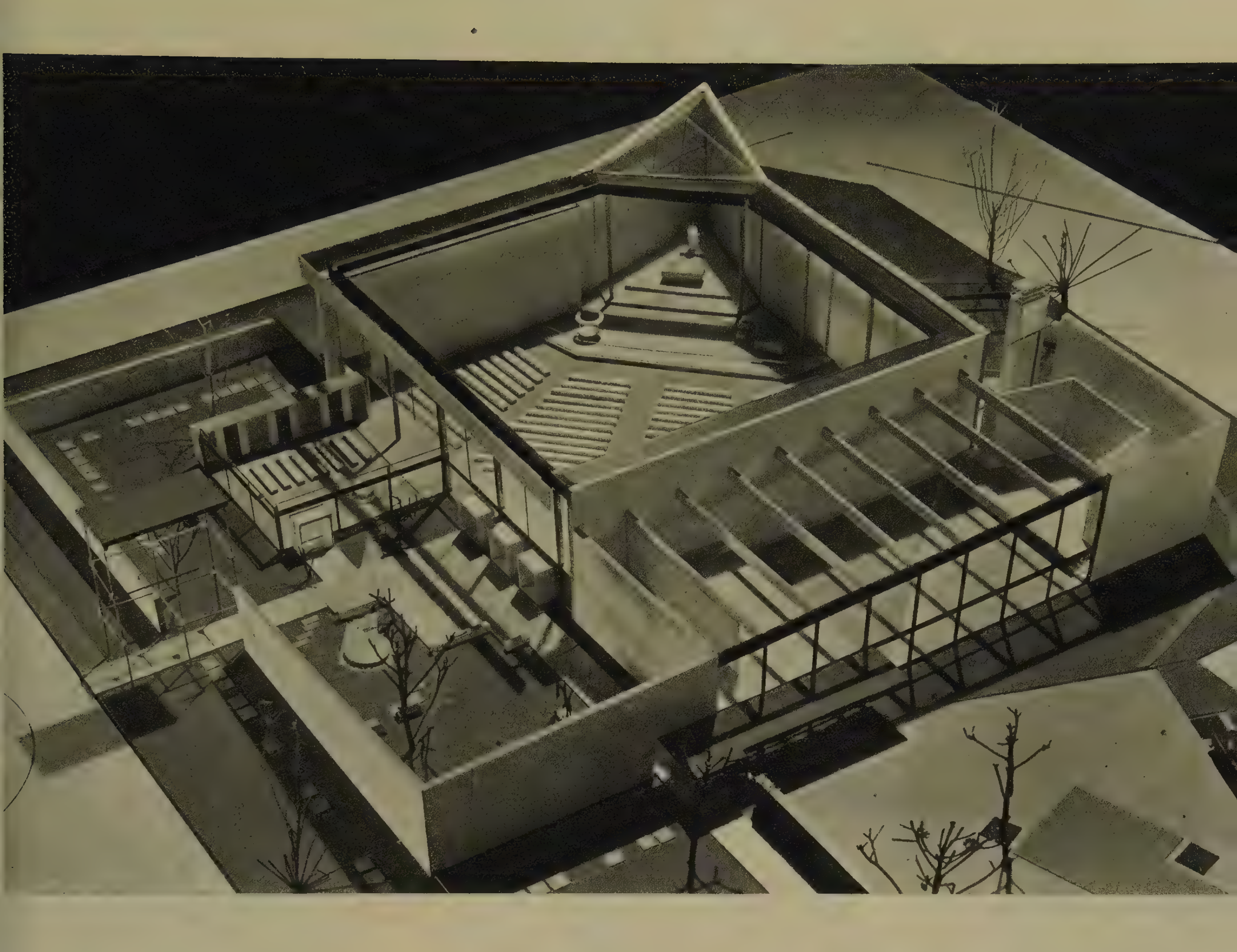
Dans un numéro consacré au Japon, nous aurions eu, pour notre part, bien des motifs de rester d'une extrême prudence. Il nous a semblé pourtant qu'en feuilletant les pages qui vont suivre et en regardant les plans et les maquettes qui s'y trouvent, nos lecteurs japonais ne se sentiront pas heurtés dans leur sensibilité. S'ils en tirent au contraire de la joie, nous aurons là une preuve supplémentaire de ce que ces projets représentent vraiment de fortes et authentiques promesses d'avenir.

LA RÉDACTION.

Ci-dessus : Concours « Pro Arte Christiana » *(Noël 1959) pour la construction de l'église Sainte-Bernadette à Mortsel-lez-Anvers. Maquette du deuxième prix.*



gradins de verdure
SCENE
110
150
150
90
HALL
lav. vest.
ACOLYTES
SACRISTIE
REMISE
SALLE PAROISSIALE
vers jubé
vers balcon
HALL
vers lav.
vestiaire
caisse
BAPTISTERE
CONFESSIONNAUX
plastique
source
CARILLON
chemin de croix



DEUXIEME PRIX :

J. Van den Bogaerde et J. Van Driessche

Note des auteurs.

L'implantation de l'église dans l'ensemble du complexe est dominée par un souci de protection contre les bruits de l'extérieur et par une recherche de recueillement progressif.

La salle paroissiale a été conçue dans cet ensemble pour assurer l'unité architecturale du complexe. Son emplacement assure l'isolation entre le parking bruyant et l'église elle-même. Elle est, de son côté, un prolongement de la parole de Dieu.

Le chœur est le point culminant de l'ensemble. Cette idée se traduit par une dimension progressive de l'écran périmétrique : sacristie, baptistère, salle paroissiale, nef, chœur. Il est une forme géométrique à trois sommets ou côtés.

La schola cantorum peut, en certaines circonstances, se développer le long des deux parois latérales du chœur. Elle prolonge la communauté des fidèles. dont elle est le porte-voix.

La sacristie exprime une idée de discrétion. Elle est intégrée plastiquement dans le grand volume de l'ensemble. Sa situation facilite l'accès à l'autel et son va-et-vient ne trouble pas les âmes en quête de recueillement.

La corrélation baptistère, source, chemin de croix, verdure, crée une ambiance qui facilite l'accès à une certaine poésie et au recueillement spirituel.

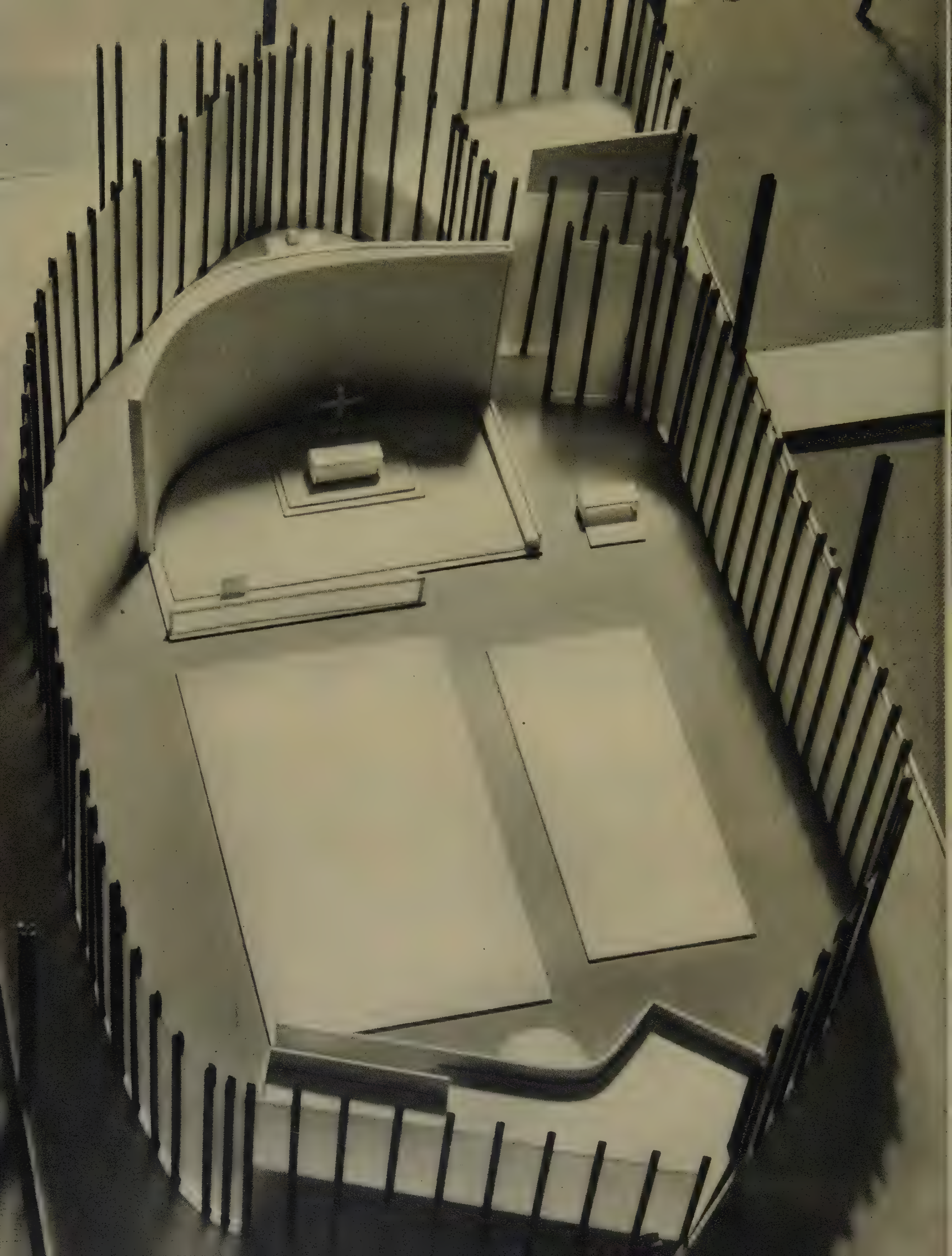
Les sacrements de baptême et de confession sont administrés dans un même espace pour des raisons liturgiques (entrée des non-baptisés) et pour des raisons pratiques (bruit des confessionnaux). Ces deux sacrements possèdent d'ailleurs un même caractère de purification.

Le carillon (électronique) est une expression de technique métallique pure, sans recherche décorative. Il offre un contraste qui magnifie à la fois la technique et la recherche des émotions artistiques.

Le cheminement des fidèles dans un cadre de verdure favorise la décantation des âmes et les mène à la contemplation. La conception des abords et des jardins est telle qu'elle permet le déroulement processionnel nécessaire à certaines cérémonies.

Note du jury.

« Le développement de l'entrée est fort réussi : on y accède en passant sous un jeu apparent de cloches et à travers un jardin fermé. La niche de l'autel, telle qu'elle apparaît dans le projet actuel, ne donne pas entière satisfaction, malgré la belle disposition communautaire de l'intérieur. La chapelle adjacente au grand volume de la nef satisfait entièrement. »



PREMIER PRIX :
MARC DESSAUVAGE

NOTE TECHNIQUE.

L'auteur du projet se réserve une occasion ultérieure d'exposer, après mise au point d'un projet d'exécution, les avantages de son parti, de sa technique et de son économie.

En attendant, bornons-nous à souligner la manière simple et rigoureuse dont les trois fonctions : porter, protéger, clore (pour reprendre les mots d'Auguste Perret) ont été résolues.

Porter : quelques appuis légers suffisent.

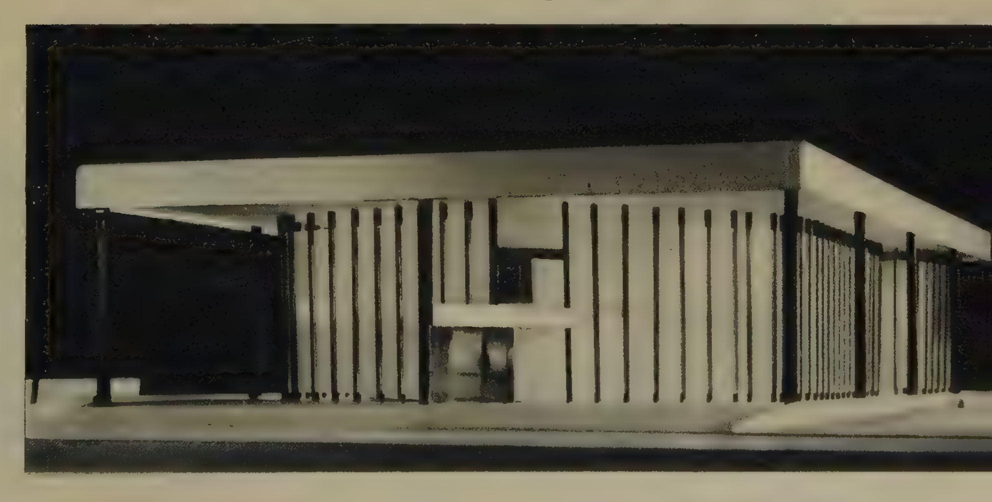
Protéger : couverture à matière minima, grâce à un procédé nouveau où les éléments de couverture travaillent. non pas dans un plan, mais *spatialement.*

Clore : par la simple répétition de panneaux préfabriqués, jouant leur jeu, non seulement de clôture, mais d'enveloppement et d'expression.

NOTE DU JURY.

« Ce projet est caractérisé par l'aspect contrapuntique de sa composition : par sa couverture cubique et par les formes libres qui s'y abritent. Ce jeu organique est plein de vie et de tension, quoique l'entrée y porte peut-être trop peu d'accent. On pourrait craindre aussi que l'apport de lumière, à travers le ruban de fenêtre ombragé, ne crée un climat plutôt opprimant. L'emplacement des fonts baptismaux, de l'autel principal, du second autel et des confessionnaux est fort harmonieux. La paroi basse derrière l'autel est sujette à critique. » (Cette paroi a déjà été relevée dans la nouvelle maquette que nous présentons ici.)

Le rapport général du jury se termine sur un vœu : « Le jury a estimé nécessaire d'adjoindre à la clausule soumise à sa signature la note suivante : Le projet qui a remporté le premier prix est digne d'être exécuté, eu égard à ses hautes qualités spirituelles et architecturales. »

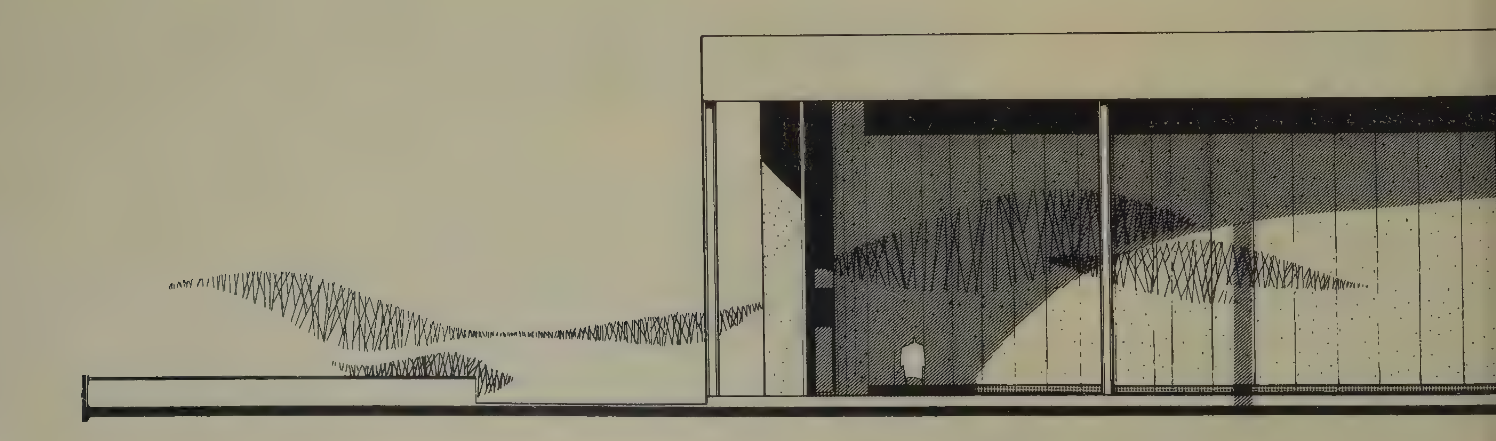


(Photos F. Tas.)

P E R S P E C T I E F

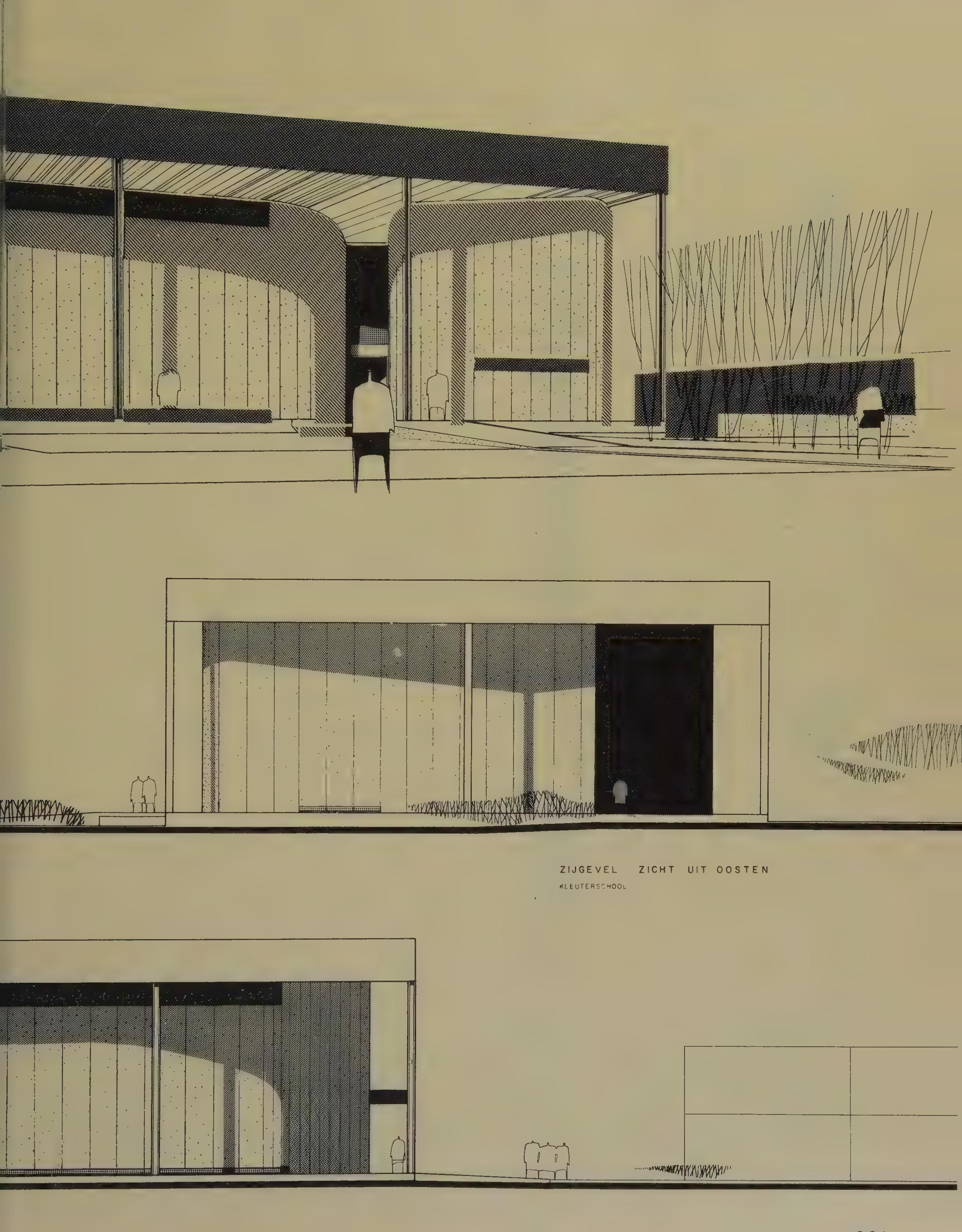
VOORGEVEL ZICHT UIT WESTEN

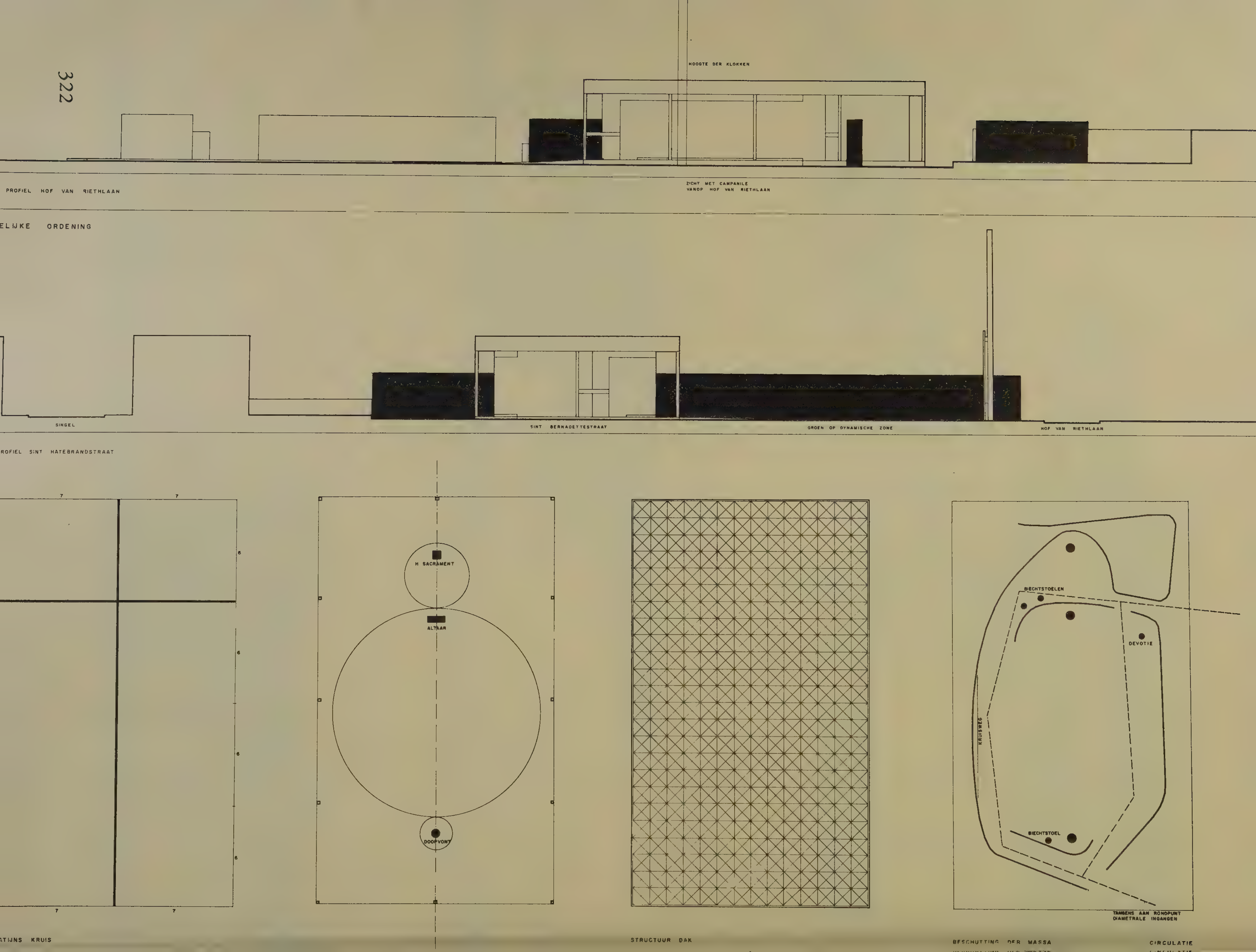
SINT BERNADETTESTRAAT



ZIJGEVEL ZICHT UIT NOORDEN

SINGEL


ZIJGEVEL ZICHT UIT OOSTEN
KLEUTERSCHOOL


HOOGTE DER KLOKKEN
PROFIEL HOF VAN RIETHLAAN
ZICHT MET CAMPANILE
VANOP HOF VAN RIETHLAAN
ELIJKE ORDENING
SINGEL
SINT BERNADETTESTRAAT
GROEN OP DYNAMISCHE ZONE
HOF VAN RIETHLAAN
ROFIEL SINT HATEBRANDSTRAAT
7
7
6
6
6
6
7
7
H SACRAMENT
ALTAAR
DOOPVONT
BIECHTSTOELEN
DEVOTIE
KRUISWEG
BIECHTSTOEL
TANGENS AAN RONDPUNT
DIAMETRALE INGANGEN
ATIJNS KRUIS
STRUCTUUR DAK
BESCHUTTING DER MASSA
CIRCULATIE

A PROPOS DU CONCOURS « PRO ARTE CHRISTIANA »

DANS une période complexe, riche en techniques nouvelles, impatiente de s'exalter en formes adéquates, mais freinée par des courants contraires (les uns prônant une tradition fausse et étriquée, les autres poussant au pseudo-moderne facile et tapageur), déchirée par des conceptions de vie opposées (chrétiennes ou non, spiritualistes ou non, communautaires ou hyperindividualistes), la « grande » architecture se trouve dans une curieuse passe. Par grande architecture, et sans préjuger des réussites modernes à échelle réduite, nous entendons surtout l'urbanisme et l'architecture religieuse.

Nous avons noté dans la revue *Schets* cette confusion où erre la grande architecture (3/1955, 2/1957). Cette confusion, ce chaos, n'infirment en rien ni les recherches techniques, ni la valeur individuelle, ni la rénovation du goût, ni le potentiel unique dont notre société dispose. Ils marquent fatalement notre époque en raison des dissidences qu'elle connaît, en raison de sa désintégration même. Car chaque époque reçoit l'architecture qu'elle mérite.

Seul un renouveau communautaire et religieux se montrerait capable de canaliser ces courants profonds, de grouper ces énergies, d'orienter ces tendances.

Laissant l'urbanisme sous silence, nous saluons avec joie le renouveau communautaire et religieux qui se manifeste dans la mentalité chrétienne et dans la rénovation liturgique. De même, nous saluons avec joie les initiatives qui s'efforcent de hâter l'éclosion de cette rénovation par l'organisation de concours, les encouragements aux valeurs et une publicité de bon aloi, capable de contrebalancer l'autre (qu'elle soit simplement commerciale ou à tendance athée).

Dans cette période complexe, tous ceux qui ont un passé, des racines, des dogmes, une *responsabilité*, ont traversé de durs moments. Même s'ils n'ont pas été engloutis par les flots, ils ont connu le mépris, la critique étroite et injuste, et ils sont restés ignorés de tous, y compris des « bien-pensants ». L'Ecole Saint-Luc, après avoir connu une période assez glorieuse de 1862 (date de sa fondation) à la guerre mondiale, eut ensuite le courage de reviser ses positions, ses programmes, ses structures et son enseignement. Après quarante ans de ce travail pour ainsi dire « souterrain », elle espère pouvoir marquer d'une vraie renaissance le jubilé de son centenaire, en 1962.

Le second grand prix *Pro Arte Christiana* (Noël 1959) avait pour thème l'avant-projet de l'église paroissiale Sainte-Bernadette à Mortsel-lez-Anvers, qu'il s'agissait d'ériger sur un terrain déterminé (plutôt malheureux), pour un budjet très limité (quatre millions pour la construction proprement dite). La nef devait pouvoir tenir cinq cents personnes.

La belle aubaine : courir le risque d'un concours public, affronter le verdict d'un jury international ! Celui-ci se réunit à Vaalbek (Louvain) du 8 au 10 novembre 1959. La participation de Saint-Luc de Gand avait été préparée par un groupe d'étude, fonctionnant dans le cadre de la « Gilde des Anciens » que le prévôt, Mgr C. De Keersmaker, vic. gen., avait baptisée du nom de *Cénacle*. Le R. P. Bruno Groenendaal, O.S.B., y prit une part active et fort appréciée, tant par le conseil positif que par la critique. Le résultat du concours dépassa les prévisions les plus optimistes. Les anciens de Saint-Luc de Gand obtinrent le premier prix (Marc Dessauvage, diplômé en 1957); le deuxième prix ex aequo (Jean Van den Bogaerde, diplômé en 1952 et José Van Driessche, diplômé en 1954); le troisième prix ex aequo (Arthur Degeyter, diplômé en 1941 et Henri Scherpereel, diplômé en 1958); ainsi que la mention.

L'examen attentif des trois prix susmentionnés dispense de longues considérations. Nous les accompagnons chaque fois d'une petite description technique ainsi que de la note du jury.

Deux au moins de ces projets ont les plus grandes chances d'être exécutés (avec quelques modifications et extensions) : le projet Van den Bogaerde-Van Driessche à Mortsel même; le projet de Marc Dessauvage à Vosselaer, près de Turnhout.

Que la critique maintenant joue son jeu contre les lauréats ou contre le jury ! Elle ne nous empêchera pas d'être fiers de la valeur de nos anciens et de la vitalité de notre Gilde. Finalement, nous aurons beaucoup gagné à ce que plusieurs de nos architectes (épaulés demain par d'excellents peintres, sculpteurs et décorateurs) aient trouvé l'occasion de bâtir des églises dignes de notre foi, utiles à notre peuple, nécessaires à tous. Ils le feront dans une fidélité à l'esprit, beaucoup plus qu'à la forme — dans une fidélité à *la vraie tradition* qui est celle, non pas des eaux mortes et stagnantes, mais celle des eaux vives, qui évoluent sans cesse et toujours vivifient.

Frère URBAIN,
Directeur de l'Institut Supérieur Saint-Luc de Gand.

TROISIEME PRIX :

A. DEGEYTER ET
H. SCHERPEREEL.

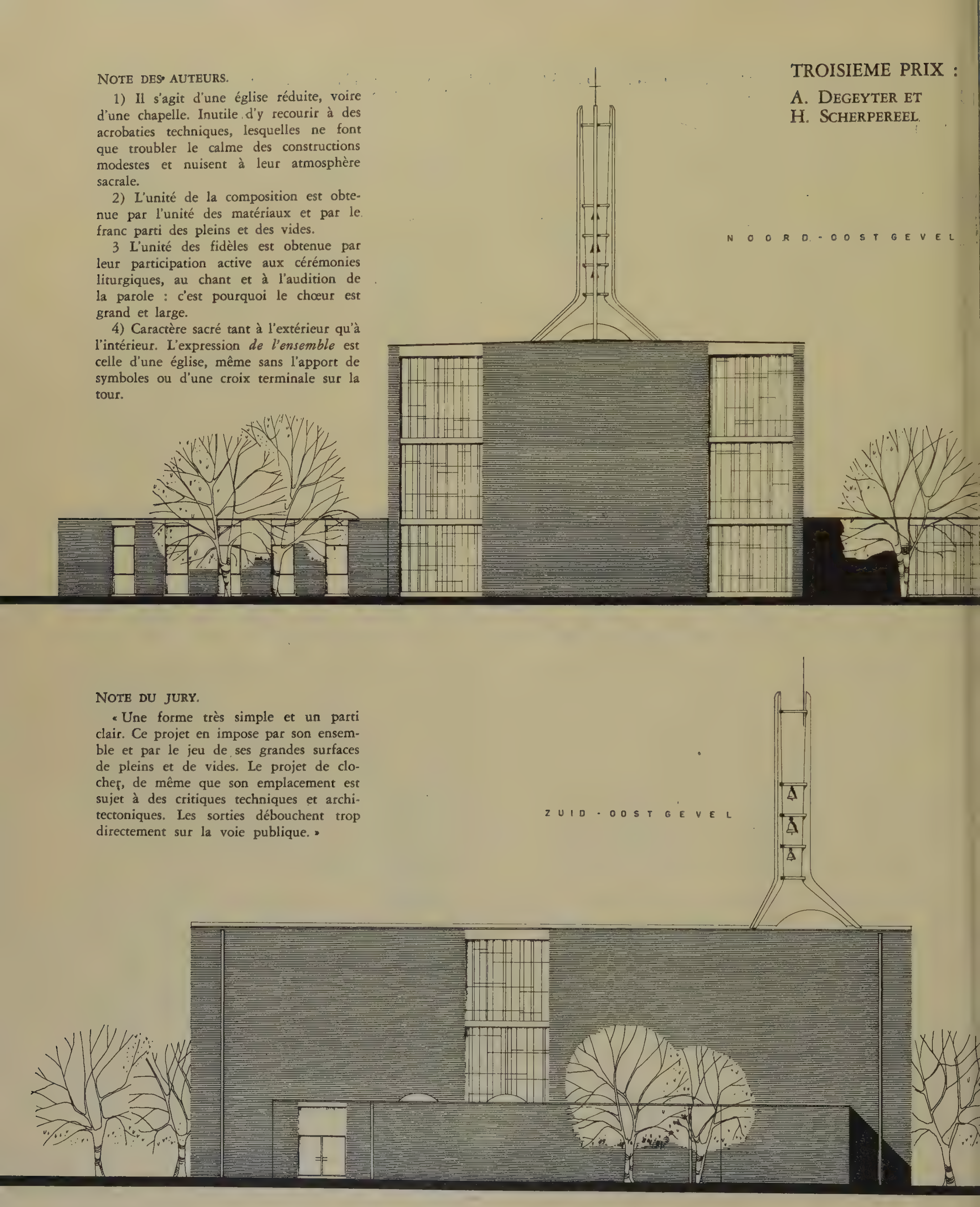
NOTE DES AUTEURS.

1) Il s'agit d'une église réduite, voire d'une chapelle. Inutile d'y recourir à des acrobaties techniques, lesquelles ne font que troubler le calme des constructions modestes et nuisent à leur atmosphère sacrale.

2) L'unité de la composition est obtenue par l'unité des matériaux et par le franc parti des pleins et des vides.

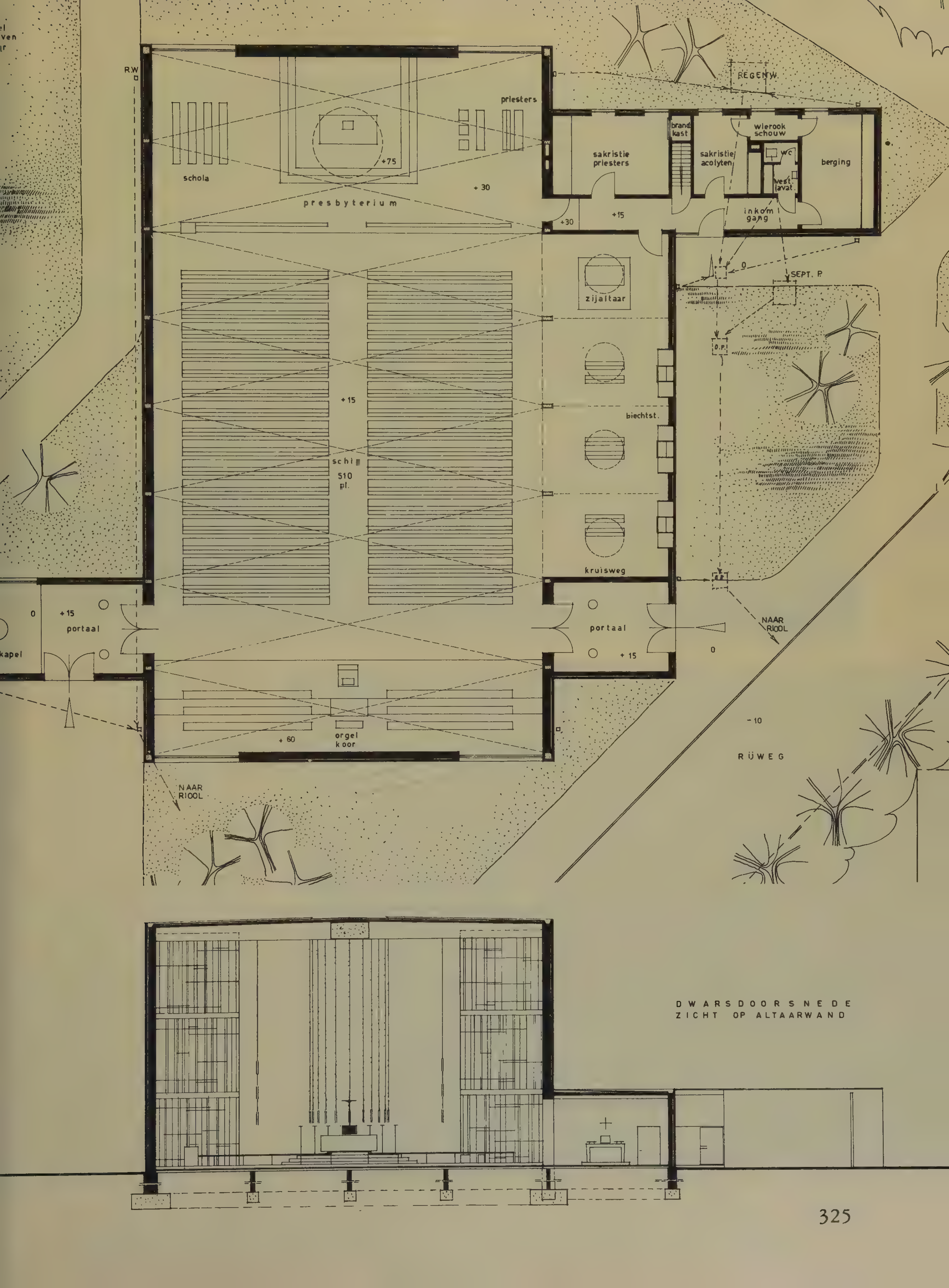
3 L'unité des fidèles est obtenue par leur participation active aux cérémonies liturgiques, au chant et à l'audition de la parole : c'est pourquoi le chœur est grand et large.

4) Caractère sacré tant à l'extérieur qu'à l'intérieur. L'expression *de l'ensemble* est celle d'une église, même sans l'apport de symboles ou d'une croix terminale sur la tour.



NOTE DU JURY.

« Une forme très simple et un parti clair. Ce projet en impose par son ensemble et par le jeu de ses grandes surfaces de pleins et de vides. Le projet de clocher, de même que son emplacement est sujet à des critiques techniques et architectoniques. Les sorties débouchent trop directement sur la voie publique. »


R.W.
REGENW.
priesters
schola
+75
+30
presbyterium
sakristie
priesters
brand
kast
sakristie
acolyten
wierook
schouw
wc
vest.
lavat.
berging
+30
+15
inkom
gang
0
SEPT. P.
zijaltaar
+15
biechtst.
schip
510
pl.
kruisweg
0
+15
portaal
kapel
portaal
+ 15
0
NAAR
RIOOL
+ 60
orgel
koor
- 10
RÜWEG
NAAR
RIOOL
DWARSDOORSNEDE
ZICHT OP ALTAARWAND



REVUE DES REVUES

LE JAPON AUJOURD'HUI

Il serait difficile de trouver sur le Japon contemporain lecture plus nuancée — plus grave aussi — que celle du dernier numéro de la revue *Rythmes du Monde* (n° 3-4, 1959, *Le Japon face au Christ*). Une quinzaine d'articles suivis de notes d'enquête et de documents divers nous initient à toutes les perspectives essentielles. La part la plus large est faite à la sociologie et aux problèmes religieux, mais il est remarquable de voir que même les études les plus techniques restent polarisées par le phénomène capital de la *culture*, cette culture si étonnamment raffinée, si moderne et en même temps si ancienne, qui fait du Japon d'aujourd'hui l'un des principaux centres d'influence de la vie artistique universelle.

Cinq articles sont directement consacrés aux questions esthétiques. Le plus important est sans aucun doute celui qui traite de *l'amour de la nature*. L'éditeur l'a placé en tête du cahier, et cela se comprend fort bien. Il y a dans la nature japonaise une telle réserve de délicatesse, un éventail de nuances si rares

1. Le Mont Fuji-Hama, qui résume aux yeux des Japonais toute la beauté naturelle de leur pays. 2. Au bord de la mer du Japon : pêcheurs préparant leurs filets. 3. Monastère de Ryûandi : jardin « sec » représentant la mer.

t si précises, que la douceur du paysage t le jeu subtil des saisons suffiraient resque à nous expliquer la merveilleuse ensibilité du peuple qui l'habite. Tel st, du moins, l'avis de M. Tsuruoka. Il ous décrit en touches discrètes l'échange nystérieux qui s'accomplit entre la naure et l'architecture, entre la nature et a poésie, et il cite, pour notre joie, quanité de ces petits poèmes de trois vers nommés *haïkus,* où l'allusion à l'une des aisons est obligatoire. En voici un, qui ious suggère en raccourci tout l'hiver aponais. Il faut le lire avec un *tempo* rès lent :

Sur l'eau glacée
Comme elle a peine à s'endormir
La mouette !

Cet accent mis sur la citation poétique ious explique peut-être pourquoi l'aueur, dans son interprétation du sentiment de la nature, ne nous parle pas davantage de la pensée philosophique et religieuse, et en particulier des doctrines *Zen,* qui semblent pourtant avoir joué un rôle médiateur très important entre la nature, l'art et la vie. Un de ses paragraphes est intitulé « Influence (de la nature) sur la pensée », mais il reste assez anecdotique en en tous cas ne pénètre pas jusqu'à cette pensée même, ne touche pas à l'étonnant phénomène de décantation qui s'est opéré dans l'âme japonaise grâce à la vision du monde rigoureusement *esthétique* du monachisme bouddhiste. Nous croyons pour notre part que si la sensibilité du peuple japonais est demeurée jusqu'à ce jour si pure et si dépouillée, ce n'est pas tant à l'influence *directe* de la nature qu'elle le doit : c'est à un certain type d'*interprétation générale* de la nature et de la vie, qui a réussi à marquer concrètement (et pour des siècles) tous les « moments » essentiels de la culture, c'est-à-dire non seulement la maison, le vêtement, la cérémonie du thé, la musique, la poésie, les objets d'art, mais encore et peut-être surtout le jardin et la *nature elle-même.*

C'est l'âme, c'est le cœur des Japonais qui a été marqué d'un sceau de simplicité et de noblesse, et qui donne à ceux-ci (et même aux plus humbles d'entre eux) ce *regard* à la fois attentif et sélectif par lequel ils discernent l'automne tout entier dans la branche dépouillée où un oiseau se pose, ou encore cette oreille merveilleusement délicate qui leur permet d'entendre avec une telle joie le bruit de la pluie printanière qui tombe doucement sur le seuil de leur petite maison « à six tatamis ».

Nous ne pouvons douter que ce ne soit là réalité toujours présente à la pensée de l'auteur, même s'il n'en parle pas de manière explicite. Il faut sans doute en dire autant de toutes les études de critique d'art que nous trouvons dans ce cahier. Le très bel article sur la musique japonaise, considérée dans son affrontement à la musique européenne, échappe à notre compétence. Nous ne pouvons davantage nous attarder à l'étude de D. F. de Grunne sur les étonnants objets de culte de la période des persécutions, puisque nous la reproduisons, avec quelques remaniements et une illustration très élargie, en tête du présent numéro.

Les réflexions d'un architecte-prêtre, le P. Karl Freuler s.m.b., sur l'*adaptation de l'art d'Eglise* en pays japonais, amorcent le problème crucial du choix à faire en matière d'architecture, et nous devons en rapporter l'essentiel. Le P. Freuler vit et travaille en Orient depuis une dizaine d'années. Voici comment il résume son expérience d'architecte : 1) Il faut (dit-il) opter sans équivoque pour l'architecture vivante, l'architecture moderne, où les Japonais eux-mêmes ont d'excellentes références; 2) pour que cette architecture échappe au caractère de froideur et d'anonymat propre au « style international », il faut cependant qu'elle se prête à une triple adaptation : — l'adaptation aux données matérielles (comme le *climat,* plus rude qu'on ne l'imagine, ce qui exclut l'architecture japonaise « classique », originaire du sud); l'adaptation à certains « principes architecturaux » (comme la simplicité de structure et le respect des matériaux naturels de construction — du bois surtout, pour lequel les Japonais ont une sorte de culte); enfin, l'adaptation aux données pastorales et liturgiques, c'est-à-dire aux mystères proprement chrétiens.

Ces idées sont généreuses, et certainement plus nuancées qu'on ne l'a dit. En fait, pourtant, il faut avouer que les réalisations concrètes se rapprochent de l'architecture « internationale » beaucoup plus qu'il ne serait souhaitable. On comprend dès lors la note intitulée *Eglises et Chapelles* (p. 294) où le P. Chaigne O.F.M., lui aussi missionnaire au Japon, propose une solution assez différente, qui consiste à opter pour le style japonais classique, non pas du temple, mais de la *maison d'habitation.* En effet, nous dit-il, « les plus belles chapelles du Japon, il faut les chercher dans les maisons louées où les missionnaires peu fortunés doivent se contenter d'aménager la pièce principale. On est surpris alors de voir une simple pièce à « tatamis » devenir une salle de prières où rien ne choque le *kimochi* (sentiment) japonais ».

Il est juste de préciser que cette solution n'est envisagée que pour les lieux de culte relativement restreints. Le problème des grandes églises reste de toute manière fort difficile à résoudre. Pour notre part, nous croyons qu'il y a là une difficulté que l'architecture religieuse moderne rencontre partout, et qui n'est en aucune manière propre au Japon.





Ce qu'il faudrait discuter (pour aller au fond des choses), c'est la question des rapports entre l'attitude spécifiquement *religieuse* que postule le culte chrétien et le type très particulier de sensibilité propre aux Japonais, le *kimochi* dont parle le P. Chaigne. S'il est vrai que cette sensibilité est née et s'est développée à partir d'une vision très unitaire du monde et d'une « intuition fondamentale » d'ordre proprement esthétique, elle risque de dominer l'âme tout entière et de ne lui permettre qu'assez difficilement l'ouverture vers Dieu. Tous ceux qui se sont penchés sur le mystère de l'expérience esthétique savent combien celle-ci (qui est théoriquement une sorte d'anticipation de l'expérience religieuse) peut se montrer en fait d'une terrible autosuffisance. C'est qu'elle représente l'attitude la plus rigoureusement « humaine » qui soit, celle du parfait équilibre entre l'âme et le corps. Elle comporte donc sa propre ascèse, connaît sa propre plénitude de joie. Dès lors, plus elle est « pure » et dépouillée (et ceci semble être, au Japon, une caractéristique nationale), plus il est à craindre qu'elle ne se replie sur sa propre « essence » et n'empêche le contact avec Dieu.

L'art chrétien japonais nous semble ainsi devoir rencontrer une double difficulté : 1) celle de voir la sensibilité, à cause de sa perfection même, mettre en péril l'authenticité du sentiment chrétien; 2) à l'opposé, celle de constater que la conversion religieuse, une fois consommée, atténue dans une mesure désastreuse la qualité de la vision esthétique. Nous nous trouvons là devant une sorte de dilemme auquel il est impossible de répondre avec assurance et efficacité. Mais qu'on le veuille ou non, une seule attitude pratique semble être viable : celle d'aller de l'avant, et d'espérer...

TENDANCES ACTUELLES EN ARCHITECTURE SACREE

Le numéro 27 de la revue allemande *Architektur Wettbewerbe* est consacré à un ensemble de projets d'églises choisis parmi les lauréats des récents concours d'architecture *(Kirchen von heute,* Krämer Verlag, Stuttgart). La moitié environ de ces projets se rapporte au secteur protestant, l'autre moitié au secteur catholique. Chacune des deux parties est précédée d'une étude qui constitue un essai de diagnostic des tendances actuelles.

Nous n'avons pas à nous attarder du côté protestant. Notons toutefois que le relateur, Andreas Feldkeller, nous semble soutenir une thèse très unilatérale. Il intitule son étude : « Pour une *démythologisation* de l'espace » et préconise un retour à l'esprit de dépouillement et de pureté spirituelle propre à l'évangélisme protestant primitif, c'est-à-dire, du point de vue architectural, à des « maisons de communauté et de louange exemptes de toute fausse sacralité ». Cette position a pour elle les édifices les plus récents du pays de Schaffhouse et de Bâle (en général zwingliens), mais elle heurte de front la tendance, de plus en plus importante dans le protestantisme actuel, de reprendre contact avec les richesses de la grande tradition liturgique et d'exprimer concrètement ce contact dans les édifices du culte (voir *Art d'Eglise,* n° 110, pp. 284-287 : l'église évangélique Saint-Matthieu à Münster). La position de Feldkeller appelle ainsi la controverse et, de fait, son texte n'est qu'une longue discussion de type dialectique où les passages positifs sont relativement rares. Nous doutons que la majorité des architectes lui donne raison. Pour se faire une idée du gouffre qui sépare l'auteur d'autres théoriciens de sa confession, il suffit de se reporter à l'étude, d'une étonnante richesse liturgique et patristique, que Wilhelm Stählin a rédigée pour la partie protestante du manuel d'architecture sacrée édité par Callwey (voir plus loin, Bibliographie, p. 331). Nous en concluons pour notre part que s'il existe aujourd'hui un type d'églises protestantes qui se distingue drastiquement des églises catholiques, il en est un autre qui s'en rapproche de plus en plus. Il serait certainement injuste de porter un jugement d'ensemble sur le mouvement architectural protestant sans tenir compte de cette dualité de tendances.

La partie catholique de l'ouvrage est précédée d'une introduction de Rudolf Schwarz. Malgré la modestie du titre (« Quelques remarques sur la construction des églises »), ce texte est sans contredit l'un des plus significatifs qui soient sortis de la plume d'un grand architecte. Il comporte un certain nombre de considérations critiques dont la vigueur étonnera ceux qui classent toute l'architecture religieuse allemande (y compris les églises de R. Schwarz lui-même) sous l'étiquette de « fonctionnalisme liturgique ». Le sort que fait l'auteur au fonctionnalisme aurait plutôt le tort d'être une condamnation *trop* radicale. Nous nous garderons pourtant de nous en plaindre, car il est assez impressionnant de voir un



1. La grosse cloche du temple de Nara. 2 et 3. Deux aspects de la chapelle de Pax Romana à Kyoto.



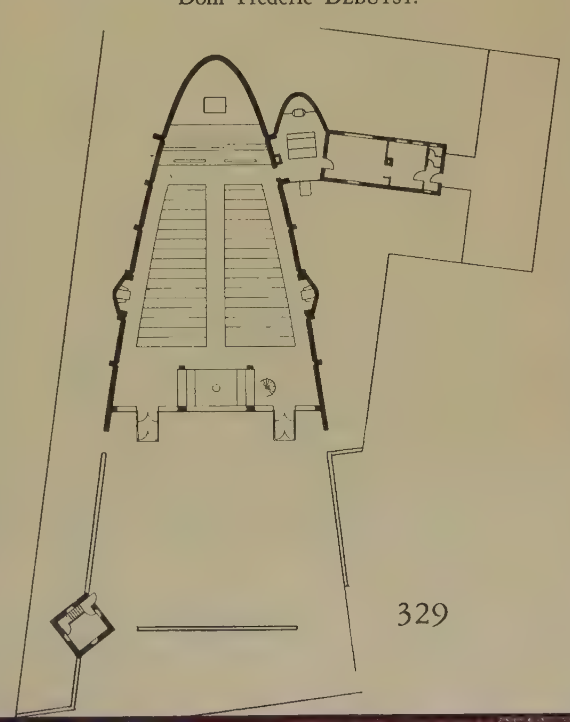
Rudolf Schwarz écrire sans hésiter que la raison d'être d'une église n'est *pas* sa fonction liturgique, qu'il est faux de prendre l'autel comme centre architectural, et que le fait de placer le prêtre face au peuple met en désordre toute l'organisation de l'espace intérieur. Bien entendu, ces affirmations ne sont pas présentées à l'état brut comme nous venons de le faire, mais elles ne s'en montrent pas moins extrêmement nettes. A leur racine, nous trouvons une conception de la liturgie qui déborde l'*acte* pour toucher à l'*être,* c'est-à-dire avant tout au Christ Sauveur et Seigneur, de qui toute liturgie découle; à l'Eglise qui la pose, et qui est ferme comme le roc; à l'effet qu'elle produit dans l'âme des fidèles et qui n'a pas seulement la vertu transitoire d'un acte, mais la consistance et la stabilité d'un état. Voilà pourquoi, d'après l'auteur, il est inadmissible de bâtir des églises qui soient uniquement destinées à permettre et à manifester l'accomplissement d'une fonction, fût-ce la plus haute et la plus sacrée. Le *bâtiment même* de l'église doit mériter, lui aussi, de posséder un « nom », une essence, une signification stable et permanente. Dans la pensée de Rudolf Schwarz, cette signification est toujours d'ordre *symbolique,* et il entend par là, non quelque chose de plaqué du dehors et de surajouté aux lignes fondamentales de l'architecture, mais la forme, la « figure » même *(Gestalt)* qui les synthétise.

Et si l'on parle ici de symbole, c'est que toute forme authentique de bâtiment ecclésial dépend d'une « idée exemplaire » (l'église chrétienne considérée dans sa simplicité essentielle) autant et plus que des lois propres de l'architectonique. Cette « idée », pour Rudolf Schwarz, est celle de l'*espace ouvert,* où trois zones se rencontrent et dialoguent entre elles : l'enceinte terrestre, organisée pour la communauté; la zone de l'autel, qui est la voie d'accès et le seuil de l'éternite; enfin, la région même de l'*ouvert,* qui est le lieu où Dieu habite. Le problème fondamental qui s'offre à l'architecte est de découvrir la forme capable de traduire (et donc de *symboliser*) cette idée : d'engendrer, de distinguer et d'unir les trois zones en une synthèse concrète aussi sobre et aussi puissante que possible. Tout bavardage « formaliste » est exclu d'un tel programme, et Rudolf Schwarz pense ici que l'influence de la liturgie (prise au sens fort, entitatif) peut être déterminante. En effet, son type d'expressivité - son symbolisme propre - est le seul à posséder à la fois une extrême simplicité et un maximum de densité ontologique : « Voici du pain et du vin non falsifiés, et ils deviennent des aliments célestes... Voici l'ensemble du monde, et il nous montre sa pureté première, sa pleine spontanéité de créature. - L'architecture de l'église devrait posséder la même simplicité, la même puissance de signification, et pouvoir dire : ceci est une fenêtre, cela une porte, ceci encore le mur, le sol, le plafond, un calice, un cierge; et aussi : cette fenêtre en forme de rose est le symbole spontané de l'amour, ce mur est le manteau qui nous protège... » (pp. 62-63).

Une telle position, nous l'avons déjà dit, déborde les étroitesses du fonctionnalisme. Elle s'oppose en outre à la recherche trop exclusive des valeurs d'atmosphère et d'ambiance *(Stimmung),* qui sont fort subjectives et sujettes aux variations constantes de la mode. Cependant, deux points (au moins) font difficulté, et nous les signalerons brièvement comme suit : 1) l'interprétation trop « primitiviste » du symbole liturgique. - A notre sens, la liturgie est beaucoup plus *construite* que ne le laissent supposer les exemples donnés par Rudolf Schwarz (par exemple, le rapport : eau et vin non falsifiés - nourriture céleste). Ces exemples n'indiquent en réalité que les « fondements » sur lesquels le symbolisme proprement liturgique doit être *élaboré,* non ce symbolisme même; 2) la tendance à croire qu'une « idée » puisse se traduire de manière *immédiate* en forme architectonique valable. Cette tendance est très réelle dans l'œuvre de R. Schwarz, en particulier à l'église de Bottrop, où la forme paraboloïdale est censée assumer une signification symbolique directe (voir *Art d'Eglise,* n° 110, pp. 284-285). Il y a là un danger assez subtil : celui d'escamoter, en tout ou en partie, les « intermédiaires » par lesquels toute transposition architecturale d'un programme doit nécessairement s'accomplir. Ces intermédiaires ne sont pas premièrement d'ordre technique (ni même d'ordre esthétique) ; ils sont rigoureusement spécifiques à l'architecture, considérée comme *art de la maison humaine.* La construction d'une église n'échappe pas à cette loi, et son « symbolisme » propre, tout en étant ouvert sur le surnaturel, n'en reste pas moins dépendant des moyens normaux d'expression, moyens humains, analogiques et indirects. Ajoutons cependant que toute maison *vraiment* humaine, au sens profond et complet de ce mot, porte déjà en elle un mystère religieux. Elle est « orientée », non seulement par rapport à la terre, mais par rapport au ciel et à la transcendance. Elle est un résumé du cosmos, une récapitulation de la création divine (voir sur ce point les analyses célèbres de Mircea Eliade). Il y aura donc toujours, en architecture, une sorte de dialogue entre le langage des *procédés* architectoniques, qui est clair et explicite, et le mystère insondable de l'homme et de l'espace qu'il engendre à son image. Toujours aussi, le danger sera de penser et d'agir comme si l'un était réductible à l'autre. Dans le cas particulier qui nous occupe, ce danger est loin d'être illusoire.

Bien entendu, nous savons aussi que Rudolf Schwarz ne représente qu'*une* des tendances de l'architecture catholique actuelle, et qu'il y en a beaucoup d'autres. A la différence du protestant Feldkeller, qui traduisait la position d'un groupe important d'architectes, il nous semble même que le grand architecte de Francfort ne nous ait finalement transmis ici que l'inspiration maîtresse - d'ailleurs géniale - de ses propres réalisations.

Dom Frédéric DEBUYST.



L'église de Rudolf Schwarz à Bottrop (Westphalie). Le plan paraboloïdal symbolise le « mouvement » de l'assemblée qui, portée en avant, est un instant admise dans l'intimité de l'éternel et retourne ensuite vers le monde, enrichie et transformée. C'est l'image du jet d'eau (Heiliger Wurf) *qui revient à son point de départ plus large et plus lumineux. Nous pensons pour notre part que cette traduction directe de l'idée en* forme *et en* parti *n'est pas fidèle aux exigences intrinsèques de l'architecture.*

BIBLIOGRAPHIE

Josef DEÉR, *The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily.* (Dumbarton Oaks Studies, V), Cambridge (Mass.), 1959. Un vol. in-4° de 188 pages. 220 fig. hors-texte. Prix : 8 dollars. Ed. J. . Augustin, Locust Valley, N. Y.

Il n'est pas nécessaire de connaître à fond les annales des Normands de Sicile, ni la dramatique histoire des derniers Hohenstaufen, pour savoir que ces princes - aussi bien les successeurs de Robert Guiscard que les héritiers de Barberousse - ont semé la Sicile de monuments, qui sont autant de témoins de leur faste que de leur volonté d'indépendance. Les pirates normands, devenus vassaux du Saint-Siège, n'ont eu de cesse qu'ils aient ceint la couronne royale. Morts, ils sont envelis à Cefalù, à Palerme, à Monreale dans des sarcophages de porphyre rouge, posés sur des supports de la même matière et abrités sous des baldaquins de marbre.

Quel est le sens, non pas seulement de la décoration de chacune de ces tombes, mais du choix de cette dure pierre empourprée, voilà ce que M. J. Deér nous explique dans un livre où on peut lire de passionnants développements sur les origines de l'art funéraire au moyen âge, particulièrement dans l'Italie du Sud, sur le sens de la représentation du lion dans l'histoire de l'art, sur l'usage du porphyre dans le cérémonial des souverains de Sicile, etc. Chemin faisant, il date l'urne funéraire du tombeau du comte de Caylus au musée du Louvre (une pièce de la période sicilo-normande, qui a longtemps passé pour un « antique » !) et deux têtes de lion en porphyre égarées dans les collections de Dumarton Oakes (un ornement du trône de Roger II ?).

Travail d'érudition, bien sûr, mais dans le meilleur sens du mot : non pas vain étalage de connaissances hétéroclites, mais patient effort pour mieux saisir la mentalité de quelques dynastes, condamnés à traduire leurs revendications politiques dans un langage symbolique emprunté tour à tour aux Latins, aux Arabes et aux Byzantins.

N. HUYGHEBAERT.

Unsere Liebe Frau. Eine Ausstellung im Krönungssaal des Rathauses zu Aachen. 7 Juni - 4 September 1958. Düsseldorf, L. Schwann, 1958, in-4° de 156 pages, 88 planches et 3 hors-texte en trichromie.

La ville d'Aix-la-Chapelle a pris l'habitude d'organiser, tous les sept ans, une exposition à l'occasion du pèlerinage à la vieille basilique impériale. L'exposition de 1958 a offert ainsi aux visiteurs de la sainte chapelle des œuvres mariales provenant de toutes les provinces de l'ancien empire romain germanique. Cent cinquante-deux statues, peintures et gravures furent ainsi réunies, du 7 juin au 14 septembre, dans la Salle du Couronnement de l'antique Rathaus. Le catalogue, richement illustré, qui doit garder le souvenir de cette manifestation d'art et de foi, porte la signature de plusieurs spécialistes, les Docteurs W. Braunfels, H. Feldbusch, H. Schnitzler, H. Haug, L. Dittmann, E. Wiese, F. Stuttmann et D.R.P.A. Bouvy, et donne un aperçu très suggestif du développement de l'art marial au cours du moyen âge allemand. Le catalogue proprement dit est l'œuvre du Docteur E. G. Grimme; il s'appuie sur une bibliographie établie avec le plus grand soin. Aix-la-Chapelle, on le sait, relevait, au moyen âge, du siège épiscopal de Liège; c'est ce qui explique que plusieurs des œuvres exposées proviennent de la région située entre le Rhin et la Meuse. Au point de vue artistique, cet album, somptueusement édité, complète donc celui qui a été établi en 1951 à l'occasion de l'exposition d'art mosan à Liège.

N. HUYGHEBAERT.

Mirella Levi D'ANCONA. *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance (Monographs on Archaeology and Fine Arts,* publiés par *The Archaeological Institute of America and the College of Fine Art Association of America,* VII), New York, 1957, in-4°, IX-82 pages, 52 illustrations.

L'iconographie de la Sainte Vierge est un sujet extrêmement vaste et très touffu. Il y a peut-être deux manières de l'aborder. La première consisterait à étudier chaque thème en particulier, à en rechercher les origines et les développements, à en dégager ensuite le contenu idéologique. Une autre manière serait de partir de l'idée, - de tel ou de tel dogme marial - et d'en étudier la ou les représentations à travers les siècles. C'est la plus dangereuse. C'est malheureusement celle que M. Levi d'Ancona a choisie.

Cette méthode est dangereuse parce que vouloir retrouver, par exemple, la « représentation du dogme de l'Immaculée Conception dans la peinture occidentale du moyen âge et de la première Renaissance », c'est courir le risque de projeter tout un traité de mariologie dans un monde où nos réflexions modernes et surtout nos systèmes modernes étaient ignorés; c'est s'exposer à prêter à des artistes du moyen âge ou de la Renaissance des intentions qu'ils n'ont pas eues.

Bien sûr, le dogme de l'Immaculée Conception était déjà affirmé, voire combattu (ce qui est également un mode d'affirmation !) avant la définition de 1854, et même longtemps avant les interventions du pape Sixte IV au début du XV[e] siècle. Par conséquent, il n'est pas étonnant de voir les artistes chrétiens s'efforcer d'exprimer, de cent manières diverses, la sainteté particulière de Marie, sa place exceptionnelle dans le mystère de l'incarnation et de la rédemption, son rôle unique à l'égard des chrétiens, etc. S'ensuit-il qu'il ont eu l'intention de représenter d'une manière typique sa Conception immaculée *ante partum ?* M. L. A. en est persuadée; elle n'a pas réussi à me convaincre du bien-fondé de sa thèse. Je ne vois pas, par exemple, comment le thème de l'arbre de Jessé, celui de la Vierge au bâton, ou celui de la Vierge en « humilité » seraient des représentations spécifiques du dogme défini en 1854.

N. HUYGHEBAERT.

Umbrien, Landschaft und Kunst. Présenté par Harald Keller avec 145 photographies dont 5 en couleurs, de Konrad Helbig. 1 vol. 30 × 24 cm. de 185pp. Ed. Anton Schroll, Vienne et Munich. Relié pleine toile : 42 DM.

L'Ombrie, province encore « inexplorée » (si l'on excepte Assise et Pérouse), nous offre dans le trésor de ses paysages et de ses églises quelques-unes des plus



grandes merveilles de l'Italie. Il serait difficile de trouver réalisations plus pures et plus pleines de l'art de l'architecte que les façades de Todi, Gubbio, Urbino, Foligno ou Ascoli Piceno. Les photographies que nous en donne le présent album sont d'une densité et d'une force d'expression qui touchent à la plénitude. Elles sont admirablement commentées par Harald Keller, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Francfort.

F. D.

Kirchen, Handbuch für den Kirchenbau. Edité sous la direction de Konrad Gatz, Willy Weyres et Otto Bartning. 1 vol. 30 × 22,5 cm. de 448 pp. avec 475 photographies et un millier de plans et dessins. G. Callwey, Munich, 1959. Relié pleine toile : 78 DM.

Ce monumental ouvrage sur l'architecture religieuse moderne porte le titre de *manuel* et est effectivement conçu pour offrir aux architectes et aux curés un « corpus » d'idées et d'exemples dont ils pourraient avoir besoin pour construire leurs églises. Rien de pareil n'existait jusqu'à ce jour. Deux parties, l'une catholique, l'autre protestante, suivent un schéma identique : fondements théologiques, historiques, architectoniques, puis choix d'illustrations. Un *lexique* commun clôt le volume.

Il est clair qu'un ouvrage de ce genre, même confié à des personnalités aussi éminentes que Weyres et Bartning, devait aboutir à un ensemble de contributions assez inégales. Du côté catholique, nous avons trouvé la partie théologique plutôt décevante. Centrée sur l'épiphanie du Seigneur, elle opère par principes et déductions (le plus souvent négatives). Les applications architecturales sont rares, et presque toujours maladroites. Par contre, l'exposé historique de W. Weyres est étonnamment clair et complet. R. Schwarz écrivait à son sujet que nous avions là, peut-être, le meilleur exposé historique actuellement existant. Du côté protestant, c'est la partie théologique qui nous semble la mieux réussie. Malgré la difficulté du sujet, le Professeur Wilhelm Stählin y garde une parfaite limpidité de ton et de pensée. Très irénique, il vise essentiellement à unir les concepts complémentaires (maison de Dieu et maison de la communauté; parole et sacrement, etc.). Il est aussi près que possible d'y parvenir.

Du point de vue pratique, c'est le lexique qui rendra les plus grands services. Il a été élaboré par une dizaine d'architectes et d'ingénieurs et traite d'une multitude incroyable d'objets. Dans un exposé aussi concret, l'opposition au fonctionnalisme est frappante. Elle semble être d'ailleurs la caractéristique dominante de l'ouvrage.

F. D.

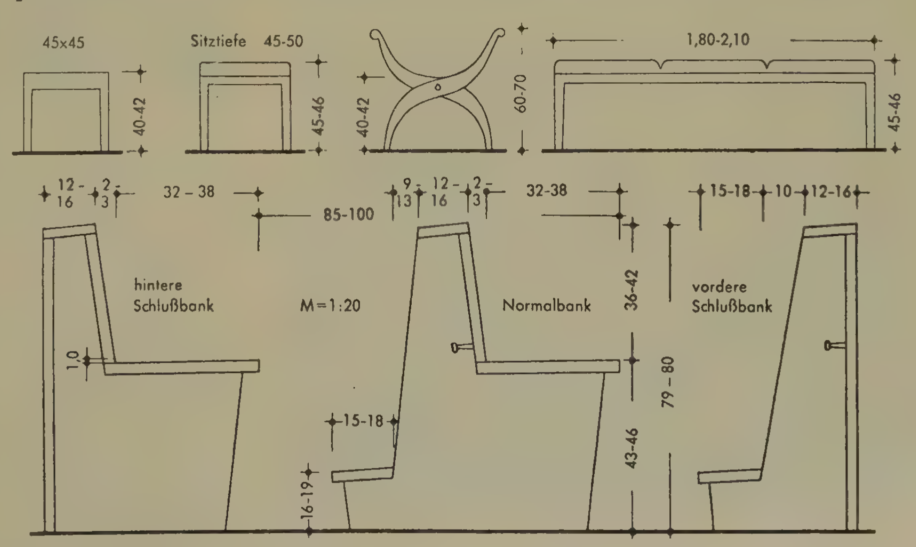


Gilbert COPE, *Symbolism in the Bible and the Church.* 1 vol. 22 × 15 cm. de 287 pp. avec 28 photographies hors-texte. S.C.M. Press Limited, London, 1959. Relié toile : 30 s.

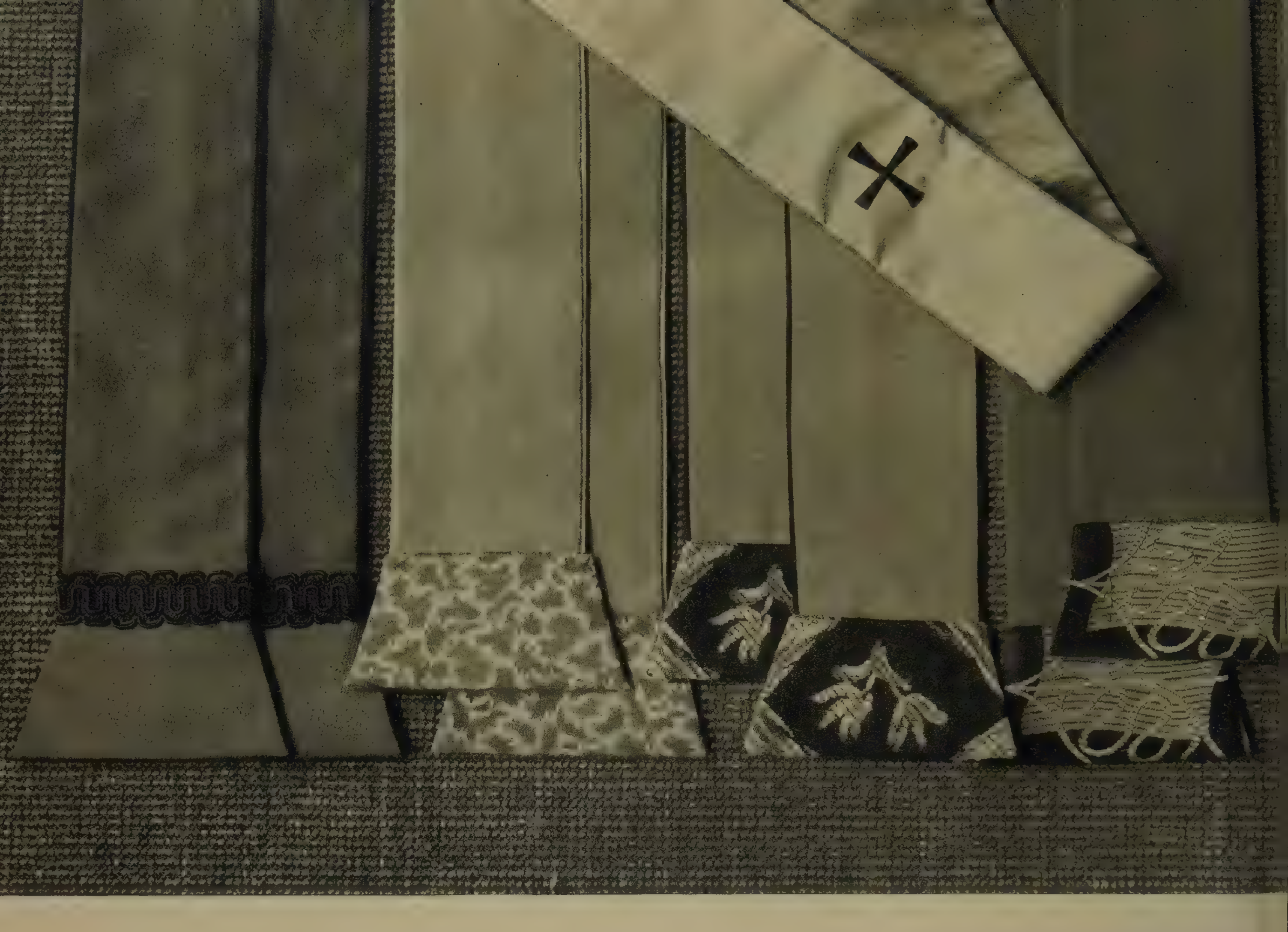
Le Professeur Cope est un prêtre anglican extrêmement averti de tout ce qui concerne l'art chrétien — en particulier catholique. Mieux que personne en Angleterre, il connaît nos réalisations présentes et passées. Le livre dont il s'agit ici est un essai de psychologie religieuse qui vise à revaloriser auprès des non-catholiques les valeurs symboliques de l'iconographie chrétienne, et cela en les interprétant à partir de la Bible et de la vie de l'Eglise. Ce genre d'approche est d'un grand intérêt, aussi bien pour la pensée que pour l'art chrétiens, car il permet sur plusieurs point d'en trouver les sources.

Cependant, nous considérons l'étude de M. Cope comme trop exclusivement *psychologique.* Sa conception de la liturgie, par exemple, est d'une théologie assez limitée. Elle se cantonne dans la perspective « cultuelle », sans s'ouvrir au mystère *objectif* de présence et de sanctification qui en constitue l'essence. Cette lacune est importante, car l'iconographie chrétienne dépend du mystère liturgique par ses fibres les plus intimes, et de la Bible presque uniquement *par l'intermédiaire* de celui-ci. Au total, le « symbolisme » apparaît donc aux catholiques dans une perspective plus objective, plus simple et plus limpide que ne l'est celle du Professeur Cope. On en trouvera un exposé exemplaire dans le livre récent du Prof. Jungmann S.J. : *Symbolik der katholischen Kirche* (Stuttgart, 1960).

F. D.



1. Façade (inachevée) de l'église S.S. Vincent et Anastase, à Arcoli Piceno (Ombrie), 1389. Le campanile date du XII[e] siècle. 2. Homard. Détail d'un pavement de mosaïques romaines du II[e] siècle, découvert dans une maison privée, à Bevagna (Ombrie). Illustrations de l'album Umbrien, *recensé ci-dessus. 3. Sièges et bancs. Dessins techniques tirés de l'ouvrage* Kirchen.



L'OUVROIR LITURGIQUE

QUELQUES REMARQUES SUR L'ÉTOLE

Les problèmes posés par la confection de l'étole sont corrélatifs de ceux qui concernent la chasuble. Comme notre but dans cette note est plutôt d'ordre pratique, nous n'avons pas à développer le jeu de ces relations réciproques. Nous l'avons fait en détail dans *L'Ouvroir* 4/1956, pp. 123-124. L'idée principale en était la suivante : le retour à la forme enveloppante de la chasuble entraîne normalement pour l'étole (comme d'ailleurs pour le manipule) une diminution de largeur due au fait que sa surface perd toute valeur couvrante et ne requiert plus que la forme de bande. En effet, la chasuble, pour sa part, doit *revêtir* réellement (d'une manière exemplaire et parfaite) celui qui la porte, sous peine de ne plus répondre à sa pleine signification. L'étole, au contraire, est essentiellement l'*insigne* d'une fonction. Elle ne possède aucune valeur de vêtement et ne doit emprunter à ce dernier qu'un minimum de matière et de structure. En principe, il faut donc la concevoir aussi longue et aussi mince que possible. Ceci dit, passons aux considérations pratiques qui nous intéressent.

1) Pliée en son milieu. la bande qui constitue l'étole aura normalement 1 m 54 de longueur, afin de correspondre à la « hauteur » de la chasuble. Cette bande (au développement total de 3 m 08) doit être rectiligne : il n'y à pas à la tailler de biais à la hauteur du col, ni à la façonner en forme de cintre.

L'étole diaconale a la même longueur totale que celle du prêtre. Portée en bandoulière, elle se fixe par un demi nœud (plutôt que par une couture faite d'avance), de telle sorte que les deux bouts pendent l'un sur l'autre (page de droite, photo 2).

Quant à l'étole « pastorale », qui se porte sur le surplis (et par conséquent n'est pas croisée sur la poitrine ni retenue par le cordon de l'aube), sa longueur peut être réduite d'environ 10 cm. Elle débordera légèrement la longueur du surplis, sans atteindre cependant celle de la tunique (page de droite, photo 1).

2) Pour que l'étole garde réellement son caractère de bande, sa largeur ne devrait pas excéder 8 cm. L'étole représentée au bas de la page 334 n'est déjà plus une bande, mais une véritable pièce d'étoffe dont la longueur est d'ailleurs insuffisante. Il est clair qu'il faut se garder également de l'excès opposé qui consisterait à faire des étoles démesurément longues et étroites, destinées à être rejetées jusqu'au milieu du dos. Ce n'est plus là une manière « reçue » de porter l'étole dans l'Eglise.

3) Du point de vue de la décoration, notons surtout que l'étole doit posséder un centre et que chacune de ses extrémités doit



Page de gauche : Quelques exemples d'ornementation pour l'extrémité des étoles (et des manipules). Ces terminaisons surajoutées, en forme de trapèze, sont de la même étoffe que les orfrois de la chasuble correspondante, mais mises en double (face des deux côtés) de façon à donner en même temps plus de consistance. Le modèle à l'extrême gauche s'achève par la même étoffe que l'étole, le galon de passementerie marquant ici comme une marge de transition. — Ci-contre : Portée sur le surplis, qui est un vêtement, l'étole pastorale est l'insigne de la fonction. — Ci-dessous : Manière de porter l'étole diaconale.
(Photos Art d'Eglise.)

être marquée par un véritable achèvement. Le centre sera exprimé par la croix du cou (qui est obligatoire). Quant à l'accent à poser sur les extrémités, il peut se concevoir de différentes manières. La plus simple est une terminaison surajoutée : application de l'étoffe qui a servi pour l'orfroi de la chasuble, avec ou sans franges (voir divers exemples sur ces deux pages).

Une remarque pour terminer, Bien qu'il soit « permis » d'employer des étoles à double face, violettes d'un côté et blanches de l'autre, nous pensons que cette facilité ne se justifie guère que dans des cas extrêmes. Il est évident que la dignité d'une cérémonie liturgique dépasse normalement toute considération d'ordre purement pratique, et qu'il n'y a rien d'exagéré, par exemple au cours d'un baptême, à poser le geste expressif en lui-même (et pour ceux qui le regardent) d'un changement d'étole.

A. E.





Ci-dessus : Quelques décorations d'étoles, par Erna Schillig. Ecole de tissage de Lucerne. — A droite : A titre de comparaison, deux modèles « courants » de surplis et d'étole. Le drapé du surplis est artificiel (fronces toutes faites), la décoration superfétatoire, la longueur insuffisante. Les étoles sont à la fois trop larges et trop courtes. On peut se demander si le cordon à glands est bien nécessaire... Quant à la « protection » de lin, ornée de dentelle, posée autour du cou, elle répond sans doute à un besoin pratique, mais n'en garde pas moins un aspect décadent.
(Photos Art d'Eglise.)

LES LOIS DE L'ÉGLISE SUR LE TABERNACLE

A diverses questions qu'on nous pose sur ce sujet, la meilleure réponse consistera à résumer la législation ecclésiastique concernant d'abord l'emplacement du tabernacle, ensuite son décor tant intérieur qu'extérieur.

Nous puisons cette législation dans les documents officiels du rit romain, dont il serait fastidieux de citer la référence pour chaque détail.

Ce sont notamment :

1. Les rubriques des livres liturgiques : Missel romain, Cérémonial des évêques, Rituel romain (IV, 1, 5 et 6).
2. Le Code de Droit canonique (canons 1197, 1198 et surtout de 1265 à 1269).
3. L'Instruction de la S. C. des Sacrements du 26 mai 1938.
4. Le décret de la S. C. des Rites du 1er juin 1957.
5. Les décrets précédents de la S. C. des Rites portant les numéros suivants dans la collection authentique : 1946, 2067-10, 2564-2, 2613-6, 2740-1, 2906, 3035-10, 3079, 3104-13, 3150, 3254-7, 3335-1, 3449-1 et 2, 3520, 3559, 3576-6, 3673-2, 3697-13. 3966, 4000-1, 4035-4, 4071-3, 4136, 4137, 4401.

Pour tout ce qui précède l'année 1940, nous avons été guidés par l'ouvrage de feu Mgr Callewaert : *De rebus cultus materialibus* (Bruges, 1937) et par son adaptation parue, en partie, en supplément à *L'Artisan Liturgique*, de 1938 à 1940 : *Le Cadre matériel du Saint Sacrifice*.

I. - L'EMPLACEMENT DU TABERNACLE

Première règle : le local, une église.

La conservation *permanente* du saint sacrement ne peut se faire que dans un tabernacle placé *dans une église* (oratoire ou chapelle); en particulier, cette Réserve :

1) est *obligatoire* dans les églises cathédrales (ou assimilées), paroissiales (ou quasi-paroissiales) ou conventuelles d'ordres exempts;

2) est *permise,* du consentement de l'Ordinaire, dans d'autres couvents ou instituts dirigés par des prêtres ou des religieux, dans leur oratoire principal s'il est public ou semi-public : non dans d'autres locaux ou chapelles;

3) requiert dans tous les autres cas (chapelles privées ou secondaires) un *indult* particulier du Saint-Siège.

La conservation permanente n'est pas permise en *deux* endroits d'une même église (voir huitième règle : conservation temporaire).

Deuxième règle : un autel.

Le tabernacle doit se trouver « *sur un autel* » et « *au milieu de celui-ci* ». Comment faut-il comprendre ces termes ?

1) Le mot « *autel* » ne signifie pas nécessairement ici la « pierre consacrée ». Il serait possible de poser le tabernacle sur la *table* monolithe d'un « autel fixe » au sens canonique, consacré dans son ensemble; mais ce serait irréalisable sur la pierre consacrée, réduite et amovible, d'un « autel portatif ». Il s'agit donc de toute la table d'autel, fixe et consacrée ou non, mais de toute façon solide et stable, fixe au sens vulgaire du mot, ou « quasi-fixe » au sens des canonistes.

2) Le « *milieu* » ne désigne pas le centre géométrique de la table, mais il demande simplement que le tabernacle soit dans l'axe médian de l'autel.

3) Le mot « *sur* » n'exige pas un contact direct entre le tabernacle et la table, mais admet des supports intermédiaires, pleins (comme les gradins posés sur l'autel) ou creux (comme le sont, par exemple, quatre pieds ou colonnettes), à condition que ces supports réalisent les conditions de fixité et de sécurité (voir sixième règle).

4) Le tabernacle ne peut se trouver sur un « piédestal isolé », mais un piédestal accolé à l'autel n'est pas exclu : c'est le cas des *retables* contre lesquels beaucoup d'autels sont adossés ; constructions isolées, ou bien adossées au mur.

5) Et si le retable portant le tabernacle ne touche pas l'autel, mais en est séparé par un *passage,* qui permet (et oblige) de passer derrière la table d'autel pour aller ouvrir le tabernacle?...

Jusqu'en 1957, on admettait que l'unité entre l'autel et le tabernacle était suffisamment exprimée, si ces deux objets formaient à la vue des fidèles un ensemble où le tabernacle faisait figure de couronnement de l'autel. Depuis le décret de 1957, il faut s'en rapporter dans chaque diocèse à l'interprétation de l'Ordinaire : d'habitude, il ne demande pas qu'on modifie les dispositions existantes et précédemment approuvées; quant aux constructions futures, il lui appartient de juger jusqu'à quel point le terme condamné de « piédestal isolé » s'applique à ces diverses dispositions.



Troisième règle : le maître-autel.

L'autel de la sainte réserve est « régulièrement » le maître-autel, cet emplacement étant normalement plus honorable qu'un autel latéral.

Cette règle admet cependant des exceptions chaque fois « qu'un autre autel se prête plus aisément et plus décemment à la vénération du saint sacrement ». Notamment :

1) Dans les églises (cathédrales ou conventuelles) astreintes à l'*office choral,* afin que cet office et le culte eucharistique ne se dérangent pas mutuellement. Ajoutons que toute fonction *pontificale* est organisée dans la supposition que le saint sacrement n'est pas conservé (du moins à ce moment-là) à cet autel.

2) S'il y a *exposition perpétuelle* du saint sacrement à l'autel majeur.

3) Si l'église possède une chapelle ou un autel particulièrement apte et commode pour y conserver, vénérer et distribuer la sainte eucharistie (chapelle ou autel du *Saint-Sacrement).* Le cas se présente surtout dans les églises où il y a affluence de pèlerins ou de touristes. Il s'agit, bien entendu, d'une chapelle qui *fait corps* avec l'église, non une chapelle secondaire distincte dans le même monastère ou institut (voir première règle).

Ci-dessus : Autel d'une chapelle de religieuses. Le conopée a été retiré pour laisser voir la forme du tabernacle. La croix (en partie visible sur la photo) est suspendue au-dessus de l'autel. (Photo Art d'Eglise.)

Si, par indult, la sainte réserve y est autorisée, elle ne remplace pas celle de l'oratoire principal ou d'une église publique.

Quatrième règle : pas un autel « face au peuple ».

Cette quatrième règle découle de la seconde. Elle voulait, en effet, que le tabernacle soit bien visible pour les fidèles, et forme à leurs yeux un ensemble avec un autel. Or, de ce principe découlent - explicitement ou implicitement - quelques conséquences pratiques :

1) Pour que le tabernacle soit bien visible, ses *dimensions* ne pourront pas être trop réduites. Il y a certes un juste milieu à observer : si le tabernacle est assez vaste pour contenir tous les vases sacrés requis par la pastorale actuelle (plusieurs ciboires d'une contenance suffisante; une custode pour la lunule; éventuellement même l'ostensoir; si le tabernacle doit pouvoir servir de trône d'exposition), il sera aussi suffisamment grand pour être bien vu; d'autre part, il n'est pas à conseiller de le faire tellement grand, qu'il accapare l'attention aux dépens de la table d'autel qu'il écrase, et qu'on ne puisse aisément le couvrir d'un conopée (voir plus loin le décor extérieur du tabernacle).

2) Il ne peut être enchâssé (sauf le pied, voir plus loin), et donc plus ou moins dissimulé, *dans* la table de l'autel.

3) Ni placé à *côté* de l'autel.

4) Ni *devant* l'autel sur un support *plus bas* que celui-ci.

Ces quatre erreurs sont au nombre des solutions parfois proposées, lorsque l'autel est tourné pour la célébration face au peuple. C'est le problème que S.S. Pie XII posait lui-même le 2 septembre 1956 aux membres du Congrès de Liturgie qui venait de se tenir à Assise, et qu'il comptait alors soumettre à des spécialistes. Le décret du 1er juin 1957 répond à ce problème, en supposant implicitement qu'il n'y a pas moyen de placer le tabernacle sur un autel « face au peuple », et qu'il faut donc dans l'église un autre autel, qui remplisse les conditions réclamées par la sainte réserve, et auquel on célèbre « habituellement », c'est-à-dire au moins plus souvent qu'à titre exceptionnel. Il en découle que la messe « face au peuple » est impossible dans un oratoire où l'on conserve le saint sacrement, et où il n'y a moyen de placer (même temporairement) qu'un seul autel.

Cette quatrième règle ne constitue pas une condamnation de toute messe célébrée face aux fidèles. Celle-ci reste prévue par les rubriques. Mais elle n'est permise qu'à un autel sans tabernacle, que cet autel soit mobile ou même fixe, au double sens canonique et vulgaire de ces termes. Toutefois, il est loisible à l'Ordinaire de limiter cet usage.

Cinquième règle : plus d'armoires ou de tourelles.

Le moyen âge et le début de la Renaissance ont doté beaucoup d'églises d'« armoires ou tourelles eucharistiques », soit isolées, soit engagées tout ou partie dans une paroi latérale, du côté de l'évangile. En Allemagne, en Belgique, etc., ce sont souvent des chefs-d'œuvre de sculpture, qui offrent à l'eucharistie une demeure plus belle que bien des tabernacles posés sur des autels. Mais cet « usage germanique » inconnu à Rome fut déjà proscrit par le Cérémonial des évêques (paru en 1600) et par le Rituel (1614) : depuis lors, on ne peut plus en *édifier*. A présent, ce serait inconciliable avec la deuxième règle ci-dessus.

Ne pourrait-on continuer à *faire usage* de pareils tabernacles encore existants ?

1) On peut le faire dans les endroits où existe une coutume séculaire et immémoriale. Il y a des endroits en Belgique où elle a survécu jusqu'en 1863. Mais elle n'a pas pu persister : le 21 août de cette année, elle fut explicitement interdite par une lettre du cardinal préfet de la S. C. des Rites, publiée par l'épiscopat belge.

2) On a parfois tourné la difficulté en adossant contre une ancienne tourelle eucharistique une table d'autel, la tourelle faisant office de retable.

3) On peut aussi utiliser encore ces armoires et tourelles pour la conservation *temporaire* (voir huitième règle).

Sixième règle : mesures de sécurité.

1) Le tabernacle - ainsi que ses supports intermédiaires éventuels : pieds ou gradins - doivent être fixés à leur base (autel ou retable) de manière inamovible « de sorte que le tabernacle ne puisse être descellé ou dévissé ».

Il ne suffit donc pas qu'il soit assez lourd pour être difficilement transportable : on ne peut donc le faire glisser d'un côté ou de l'autre de la table d'autel, selon qu'on désire célébrer dans l'une ou l'autre direction, ni l'enlever à l'occasion d'une cérémonie.

Cette fixation peut se faire par divers procédés : accrocher, river, visser, sceller (par ex. le pied dans la table d'autel) à l'aide de ciment, de métal, etc. Mais elle doit se faire avec un tel soin qu'elle soit efficace, et qu'il soit donc pratiquement impossible - ou plutôt aussi difficile que possible - de détacher le tabernacle.

2) Les parois mêmes du tabernacle doivent être désormais à l'épreuve du feu et des cambrioleurs, avec une serrure de précision dont la clef est confiée à un prêtre responsable. Il s'agit pratiquement d'un coffre-fort en métal résistant. Cela n'empêche qu'on puisse avec avantage revêtir cette tôle, à l'intérieur, de bois (matériau autrefois traditionnel, mais à présent insuffisant), ou à l'extérieur de bois encore, ou d'un matériau plus précieux ou décoratif : marbre, métal, ivoire, etc.

3) Les « tabernacles tournants » fréquents au XVIIIe-XIXe siècles ne sont plus admis.

4) Les portes de tabernacle peuvent être à un battant, à deux battants (ce qui est plus pratique), ou même sur glissières à bille, du moment que la fermeture est incrochetable.

Septième règle : sur le tabernacle.

1) Il est *défendu* de placer sur le tabernacle - afin qu'il serve de support ou de socle - une statue (même celle du Sacré-Cœur), des reliques (même celles de la Passion), des vases de fleurs, ou un trône d'exposition fixe et contenant la croix.

2) Il est *permis* d'y placer la croix d'autel hors d'un trône, l'ostensoir, et le trône mobile requis pour un salut solennel ou une exposition du saint sacrement.

3) Il est *préférable* de ne rien y poser : alors il est possible de terminer le tabernacle par une toiture (dôme, pyramide ou bâtière) et de le couvrir entièrement du conopée (voir : décor extérieur). On peut - mais on ne doit pas - terminer cette toiture par une petite croix; elle ne peut servir de croix d'autel que si elle est assez grande pour être vue de loin.

Huitième règle : conservation temporaire.

Les règles de conservation *permanente* du saint sacrement ne s'appliquent parfois pas à la conservation *temporaire.*

1) On peut placer un ou plusieurs ciboires à un autre endroit de l'église - tabernacle d'un autre autel, armoire ou tourelle ancienne en dehors de tout autel, ou même tabernacle mobile sur un support quelconque mais décent - par exemple pour faciliter les distributions de communions nombreuses, sans déranger le célébrant.

2) Si le tabernacle habituel ne remplit pas les conditions requises pour la sécurité *nocturne,* on pourra conserver de nuit le saint sacrement dans un coffre-fort placé ailleurs, soit *dans* l'église (armoire, ancienne ou nouvelle, à un autre autel, ou encastrée dans un mur, même latéral), soit même *hors de l'église* (sacristie).

3) En cas de travaux dans l'église, ou de « concerts spirituels » (*Instruction sur la musique d'Eglise,* du 3 septembre 1958, n° 55^d^), on mettra de même la sainte réserve à la *sacristie.*

4) Tous ces tabernacles temporaires rempliront les *conditions de décor* intérieur (corporal, parois dorées ou couvertes de soie blanche) et extérieur (conopée, si dans l'église; lampe de sanctuaire, si celle de l'église est trop éloignée), dont il sera question ultérieurement.

(A suivre.)

Dom Anselme VEYS.

/ervolg van blz. F)

Laten we hier nog het volgende aan ;evoegen : degene die bezorgd zijn om ! estetische hernieuwing in Japan, ragen er zorg voor te tonen hoe de odschap van de openbaring samen-aat met de kunstzin van dit zo be-aafde volk. Dit was ook reeds zo drie uwen geleden.

Tenslotte willen we nog opmerken at in Japan hetzij ten tijde van de ervolging, hetzij nu, de kristenen ooral stilhouden bij twee ogenblikken an het leven van Kristus : de Geboorte n de Kruisiging. Dit moest zo zijn, on-etwijfeld, omwille van de overtuiging de realiteit van deze wereld. Men an zich nu echter afvragen of het genblik niet gekomen is om meer de adruk te leggen op de glorie van de od-Mens, tema dat de oosterse Kerk eer duurbaar is. Het hedendaagse stre-en van Japan zou er kunnen een ant-oord in vinden.

Dom Franciscus de GRUNNE.

ER GELEGENHEID /AN DE WEDSTRIJD PRO ARTE CHRISTIANA »

Wij bevinden ons in een complexe eriode, gekenmerkt door de veelvul-igheid van nieuwe technieken, door en neiging tot zelfverheerlijking in dekwate vormgevingen, maar die te-ens geremd is door tegengestelde stro-ningen (enerzijds door het in leven ouden van een valse en bekrompen raditie, anderzijds door een pseudo-noderne en in het oog springende ge-nakkelijkheid), periode die verdeeld vordt door verschillende levensopvat-ingen (kristelijke of niet, spiritualis-ische of niet, gemeenschappelijke of yperindividualistische). Door dit al'es taat de grote architectuur op een eigen-ardige punt. Met grote architectuur edoelen wij vooral het urbanisme en e kerkelijke architectuur — zonder ierdoor de verwezenlijkingen op kleine chaal te veroordelen.

In het tijdschrift *Schets* (zie nr 3, 955 : De lange weg van de vernieuwing an de kerkelijke architectuur, alsook r 2, 1957 : Architectuur en Compositie) ebben wij gewezen op de verwarring vaarin de grote architectuur is ver-eild. Die verwarring, die chaos, ver-nindert echter in niets de technische pzoekingen, noch de individuele waar-le, noch de vernieuwing van smaak, och het unieke potentieel waarover nze samenleving beschikt. Zij zijn chter de noodzakelijke kenmerken van ns tijdperk omwille van zijn onenig-eid, omwille van zijn ontbinding zelf. Vant ieder tijdperk heeft de architec-uur die haar toekomt. Enkel een reli-ieuze gemeenschapsherleving zou in taat zijn aan de stromingen een rich-ing te geven, die krachten te bunde-en, die tendensen te oriënteren.

Zonder hier over het urbanisme te handelen begroeten wij met vreugde de religieuze gemeenschapsherleving die zich manifesteert in de kristelijke mentaliteit en in de liturgische hernieuwing. En wij begroeten eveneens met vreugde initiatieven die er naar trachten deze hernieuwing te bespoedigen door wedstrijden in te richten, de naar waardeschatting en een goed opgevatte publiciteit, noodzakelijk geworden als tegengewicht aan de andere (louter commercieel of met een goddeloze tendens).

In deze complexe periode hebben allen die een verleden, een traditie, dogma's, een verantwoordelijkheid hebben, moeilijke ogenblikken gekend. Zelfs wanneer ze niet door de stroming werden meegesleurd, hebben ze het misprijzen gekend, een enge en onrechtvaardige kritiek, en zij zijn miskend geworden door iedereen, zelfs door degene die « het goed menen ». De Sint Lukasschool na een betrekkelijk roemvol verleden te hebben gekend vanaf haar stichting (1862) tot aan de wereldoorlog, heeft daarna de moed gehad haar stellingen, haar programma's, haar strukturen en haar onderwijs te herzien. Na 40 jaar van dit om zo te zeggen ondergronds werk, hoopt zij het jubileum van haar honderdjarig bestaan te mogen vieren in een werkelijke hergeboorte.

De tweede grote prijs *Pro Arte Christiana* (Kerstdag 1959) had als tema het voorprojekt van de parochiekerk van De H. Bernadette te Mortsel bij Antwerpen. Deze kerk moest worden opgericht op een (betrekkelijk ongelukkig) voorafgekozen terrein en met een zeer klein budget (vier miljoen voor de eigenlijke bouw). In het schip moesten vijfhonderd personen kunnen plaats vinden.

Dit was een mooie buitenkans : het risiko lopen van een publieke wedstrijd, zich durven blootstellen aan de uitspraak van een internationale jury. Deze was samengesteld uit de Heer Hermann Baur, voorzitter (Bazel), de Heren Rudolf Schwarz (Frankfurt a/Main), Xavier Arsène-Henry (Parijs) en Michel Marot (Parijs). Zij kwamen samen te Vaalbeek (Leuven) van 8 tot 10 november 1959. De deelname van Sint Lukas van Gent was voorbereid geworden door een studiegroep die werkte in het kader van de « Gilde der Oudleerlingen » die door Mgr. C. De Keersmaker, vikaris-generaal, gedoopt werd onder de naam van *Cenakel*. E. P. Bruno Groenendaal, O.S.B., verleende eveneens zijn aktieve en zeer gewaardeerde medewerking zowel door positieve raad als door kritiek. De uitslag van de wedstrijd overtrof de meest optimistische vooruitzichten. De oudleerlingen van Sint Lukas te Gent behaalden de eerste prijs (Marc Dessauvage, gediplomeerd in 1957); de tweede prijs ex-æquo (Jean Van den Bogaerde, gediplomeerd in 1952 en José Van Driessche, gediplomeerd in 1954); de derde prijs ex-æquo (Arthur Degeyter, gediplomeerd in 1941 en Henri Scherpereel, gediplomeerd in 1958); en hierbij nog de eervolle vermelding.

Een nauwkeurig onderzoek van de drie vermelde prijzen ontslaat ons van lange beschouwingen. Telkens voegen wij er een kleine technische beschrijving bij, naast de nota van de jury.

Tenminste twee van de ontwerpen lopen een zeer grote kans te worden uitgevoerd (met enkele wijzigingen en uitbreidingen) : het ontwerp Van den Bogaerde-Van Driessche te Mortsel zelf; het ontwerp van Marc Dessauvage te Vosselaer, bij Turnhout.

Laat nu de kritiek haar gang gaan : tegen de deelnemers, tegen de juryleden, in naam van... de waardigheid van het huis Gods e.a. beschouwingen.

Wij beschouwen ze als gratis-reklame en zullen er dankbaar rekening mede houden.

Sint Lukas is zeer verheugd om de waarde van haar oud-leerlingen, om de vitaliteit van zijn Gilde en hoopt erbij krediet te hebben gewonnen, om via zijn architecten, geflankeerd door zoveel waardevolle sierkunstenaars die in de afwerking kunnen aangesproken worden, enkele kerken te mogen bouwen waardig van ons geloof, nuttig voor ons volk... nodig voor allen ! Trouw, niet zoveel aan de vorm doch aan de ware geest. Trouw aan de traditie, niet deze van de « poel », stagnant en dodend, maar aan deze van de « vloed » evolutief en levenwekkend.

Br. URBANUS,
Bestuurder van het Hoger Instituut
Sint Lukas te Gent.

EERSTE PRIJS : Marc Dessauvage.
Technische Nota :

De auteur van het ontwerp rekent erop de voordelen van zijn plan, van zijn techniek en van zijn ekonomie uiteen te zetten bij een latere gelegenheid, dit na een uitvoeringsplan op punt te hebben gesteld.

In afwachting willen wij enkel wijzen op de eenvoudige en strikte wijze waarop aan de drie funkties een oplossing werd gegeven : het schoren, het beschermen en het afsluiten.

Het schoren : enkele lichte steunpunten volstaan.

Het beschermen : de dekking bestaat uit een minima-materiaal, dank zij een nieuwe metode waarbij de dekkingselementen niet in een vlak werken maar *spatiaal*.

Het afsluiten : dit gebeurt door de eenvoudige herhaling van vooraf vervaardigde panelen die niet enkel een afsluitingsrol spelen maar tevens omvattend en uitdrukkingsvol zijn.

Nota van de Jury :

Dit projekt is karakteristiek door de kontrapunt-opvatting, door het kubieke dak en ook omdat onder het geheel een vrije vorm is ondergebracht. Deze organische vorm is levendig en vol spanning, doch de ingang is te weinig geaccentueerd. Er valt te vrezen dat de lichttoevoer door de smalle beschaduwde vensterband, een ogenschijnlijk

drukkende sfeer zal scheppen. De plaatsing van de doopkapel, het altaar en het tweede altaar, benevens de biechtstoelen is zeer harmonisch. De lage muur achter het altaar was onderhevig aan kritiek. (Deze wand werd overigens reeds verhoogd in de nieuwe makette welke wij hier voorstellen.)

De jury heeft het nodig geoordeeld op de clausule die hen ter ondertekening werd voorgelegd, volgende bemerking te schrijven : « Het projekt dat de eerste prijs behaalde is waardig uitgevoerd te worden wegens de hoge geestelijke en architecturale kwaliteiten ».

TWEEDE PRIJS : J. Van Den Bogaerde en J. Van Driessche.

Nota van de Auteurs :

De plaatsing van de kerk in het complexe ensemble werd beïnvloed door de zorg haar te beschermen tegen het van buiten komende lawaai en door een betrachting naar progressieve ingetogenheid.

De parochiezaal werd in dit ensemble ontworpen om de architecturale eenheid te bevorderen. Haar plaatsing verzekert de isolatie tussen de lawaaierige parking en de kerk zelf. Op zichzelf is zij een voortzetting van Gods woord.

Het koor is het hoogtepunt van het geheel. Deze betrachting wordt uitgedrukt door de progressieve afmeting van het omtrekscherm : sakristie, parochiezaal, doopkapel, schip en koor. Het is een geometrische vorm met drie hoogtepunten of zijden.

In sommige gevallen kan de schola cantorum plaats nemen langs de twee zijwanden van het koor. Zij is immers de draagster van de gemeenschap der gelovigen.

De sakristie werd gewild bescheiden ontworpen. Plastisch neemt zij plaats in het grote volume van het geheel. Haar plaats vergemakkelijkt de toegang tot het altaar en het heen en weer-geloop stoort de mensen niet die naar een ingetogen stemming trachten.

De verhouding doopkapel, bron, kruisweg, groen, schept een stemming die een zekere poëzie en geestelijke ingetogenheid mogelijk maakt.

De sakramenten van doopsel en biecht worden toegediend in één zelfde ruimte, dit voor liturgische redenen (toegang van niet-gedoopten) en voor praktische redenen (lawaai van de biechtstoelen). Beide sakramenten hebben trouwens een zelfde reinigingskarakter.

De (elektronische) beiaard is een uitdrukking van loutere metaal-techniek zonder dekoratieve betrachting. Hij schept een kontrast dat én de techniek en de betrachting naar artistieke ontroering verheerlijkt.

Het groene kader waarlangs de gelovigen aankomen bevoordeelt de overheveling van de geest en leidt hem tot beschouwing. De opvatting van de omgeving en van de hovingen is dusdanig dat zij de processiegang mogelijk maakt, die nodig is bij sommige diensten.

Nota van de Jury :

Zeer goed is de ontwikkeling van de toegang die, onder een open klokkenspel in een gesloten hof werd geplaatst. De nis van het altaar zoals het hier is voorgesteld, voldoet niet volledig, hoewel het interieur best geschikt is voor de gemeenschap. De kapel met betrekking tot de kerk, voldoet volkomen.

DERDE PRIJS : A. Degeyter en H. Scherpereel.

Nota van de Auteurs :

1° Het gaat om een zeer kleine kerk, eerder een grote kapel. Er is geen technisch akrobatisme vereist, dat bij kleine konstrukties onrust brengt en vooral de sakrale waardigheid schaadt.

2° Grote eenheid in kleine bouw door eenheid van materiaal en klare uitspraak van open en gesloten vakken.

3° Eenheid van gelovigen met liturgie van gezang en gesproken woord, vandaar breed en ruim opgevat koor.

4° Sakraal karakter zowel uitwendig als inwendig. Als verschijning is het gebouw een kerk, niet door symbolen of door bekroning van de toren met een kruis.

Nota van de Jury :

Een zeer eenvoudige vorm en een klaar ontwerp. Het treft door de kubieke voorstelling van het bouwwerk wegens het spel der grote muur- en venstervlakken. Ten opzichte van het voorgestelde klokkenhuis kunnen technische en architectonische bezwaren geopperd worden. De plaatsing van de klokketoren kan bekritiseerd worden. Ook de uitgangen geven te plots uit op de weg. (Vertaling M.D.)

ENGLISH TRANSLATION

THE FIRST JAPANESE CHRISTIAN ART

As it is well known, christianism started in Japan when Francis Xavier landed in 1549 at Kagoshima (south end of Kyushu), an event whose fourth centenary was celebrated by the Catholis Church ten years ago.

The new religion rapidly spread to reach 500.000 faithful, viz 2 % of the total population.

The difficulties and troubles which the Church soon met at the hand of the various governments, reached their climax in 1597 with the crucifixion of the 26 Nagasaki martyrs followed, in 1614, by the expulsion of all missionaries. Persecution became general and was to last for two and a half centuries (longer than the Roman Empire's).

All these are well known facts but what is, perhaps, less known is that pure Japanese works of art were used, from that time down, for christian cultural functions, by faithful compelled to hide their faith during the great persecution.

We are indebted to Mrs. Miki Sawada for the various works which we are reproducing here, with her kind permission.

Mrs. Sawada is known all the world over as the founder and benefactress of the HOME ELISABETH SANDERS for orphans of half-breed (one of the most tragic results of last war in Japan). She gathered in her « Home » an important collection of various things which belonged to Japanese christians of yore. As they were keeping up the cult in hiding, implements appeared as usual ones, in order not to attract police attention.

Now let us look at a few things that will take us back to those heroic times. First we shall see implements of familiar use and then pieces of sculpture. This will mean more than a mere look at the past, for they provide an ever effective lesson.

Here is, first, a long rectangular china tray (p. 305, 1). On it was placed the head of a christian, whose body had been discovered near a grave. There is a cross on one end. Sharp eyes could even discover the faint outline of a fish, which was the first christians' symbol meaning Christ in the Catacombs. This similarity of times and places as a result of similar circumstances is really moving.

After this evocation of eternity, some tea cups, which rank amongst the most remarkable items in Mrs. Sawada's collection, will introduce us both into the innermost Japanese etiquette and in the centre of the drama enacted by the persecuted christians. They wanted to express their faith without attracting police attention. This is the reason why we find on implements for profane use or, at least, not quite religious, some symbols whose secret meaning was known to faithful only. The eight tea cups reproduced here (pp. 306, 307 and 309) are marked with a cross. The quality of the material and the distinguished outline, joined with a perfect simplicity and lack of useless adornment (one of the most remarkable features of Japanese art) deserve admiration.

As we know, the tea « ceremony » in Japan means much more than a mere rule of etiquette (though this word has a broader meaning there than with us). It is an actual rite which, without having any religious character, is nevertheless spiritual as it places man in perfect harmony with nature, the universe and himself. The tea ritual is called *cha no yu* in Japanese : o cha means tea preceded with a kind of honorary particle, and *yu* means : hot water. In English it is called *tea cult* which is a better translation than our « tea ceremony ».

It is most interesting to note the connection very soon etablished between *cha no yu* and christianism. Tea was brought from China towards the end

of the XIth century by bonze Eisai, of the Zen sect, as a medicinal beverage. But as its use spread amongst the highest society class, this drink gradually became a refined art which reached its climax during the XVIth century, thanks to the famous master Sen Rikyu who definitely set its rules. Sen Rikyu was one of the powerful Hideyoshi's friends. There were christians amongst his disciples and several of them, including some *daimyo* (lords) were faithful unto martyrdom. And even if Rikyu was not a christian, he seems to have been strongly attracted by the new religion.

The tea cups reproduced here might have been used, we are told, for the eucharistic cult secretely celebrated in the *chashitsu* or room reserved to the tea ritual. These cups, adorned with a cross, would therefore have been used as chalices while those not initiated to christian mysteries thought that a simple *cha no yu* lesson was being given! Are not such facts strongly reminiscent of the mystery celebrations in the Catacombs or, in present time, in some countries under totalitariaan government? Which shows that all the world over, it is the same God giving His Spirit to His faithful and prompting them to resort to means and forms inspired by the particular genius of each people.

These crosses are sometimes made of precious materials. We reproduced one in mother-of-pearl inlaid in a lac box (p. 309, 2).

These crosses adorn even the most ordinary things, such as jugs like the few types reproduced on page 308. The refinement of shapes should be noticed; is not, the highest teaching from art, to assert itself right down the most ordinary acts of life, those which are performed unwittingly? We might have shown many other implements of the same kind, of profane appearence but also marked with a cross: mirrors, letter boxes and even hair-pins!

Of course, the cross is also on many sacred things: incensors, bells (. 308), grave stone. Although far from being complete, this list is enlightening as it shows the treasure at the Japanese disposal to multiply their ways of aesthetically conveying the christian message. This would not prevent them, however, to take present demands into account.

The second series of pieces which are presented here is still more taking and significant: pieces of sculpture.

Here is, first a work, whose whole making is frankly of christian inspiration (p. 310, 1): the fine Madonna carved by daimyo Ukon, when he was sent in exile at Manilla by Leyasu, on account of his refusal to forsake his faith. The intense expression of prayer and concentration of this statue is striking, although the work is very plain, almost rough. It suggests the feelings of forbearance and trust in the midst of distressful circumstances, which characterised the faithful.

The latter had to resort to all sorts of devices to lead their persecutor's vigilance astray. They were, for instance, conspectuously placed in their homes, statues which had apparently nothing of a christian character but, when turning them round, a crucifix appeared on their back. We give two examplars of these (p. 313). Does it not look as if the proud *Samuraï* purposely assumes a menacing appearance in order to keep too inquisitive people away? The *samuraïs,* or knights, had many christians amongst them; they often carved in cross shape their sword handle or even carved a crucifix on it.

As time went on, the christians did no longer take the risk of carving statues bearing the cross sign on their back. But one of the sweetest types of buddhist iconography provided a means of asserting their convictions: Kwannon, the buddhist goddess of both mercy and fecundity is often represented like a woman holding a child in her arms. The christians saw there a providential means of reprensenting the Virgin holding the infant Christ. The Virgin often wears round her neck a rosary with a cross; we reproduce (p. 310, 2) such a statue which is of a strikingly refined daintiness. In other instances, safety demanded that no sign whatever allowed to recognise the Virgin; only oral or written tradition joined to a certain character of reserve and of distinction help recognising the real meaning. Japanese very significantly call these statues *Maria Kwannon.* Mrs Sawada's collection contains numerous types of it. These works are often remarkably original and even daring in shape.

There are other productions of the same kind, such as the buddhist character whose hands are marked with noil wounds and who really represents Christ (p. 312, 1). See also (p. 212, 2) that strange goddess of Wealth: her wand is cross shaped.

One of the main preoccupation of christians caring for the aesthetic revival in Japan, a preoccupation which is hared by all those who are interested in the meeting of various kinds of culture, is to bring out more and more how much the revealed message fits with the deepest aspirations of this gifted people. It is interesting to notice that this effort was attempted about three centuries ago. It is true that is was done under pressure. But at present, with the grace of God, passions died down and men are taking a more serene view of things and showing a genuine desire of putting together, for the benefit of all, the best part of themselves.

Allow us, to conclude, a last remark. Be it in the time of persecutions or nowadays when, in Japan, christians represent the life of Christ they generally select two parts: Nativity and Crucifixion. This, no doubt, was necessary in order to root their convictions in the actualities of this world, in a totally different spiritual context. But we may now wonder whether the time is not ripe to stress mainly the glory of the Man-God, a theme so dear to the Eastern Churches. Japan's present aspirations might readily answer it.

Dom François de GRUNNE.

THE « PRO ARTE CHRISTIANA » ARCHITECTURE COMPETITION.

For the first time in Belgium, a modern religious architecture competition crowned some works of international significance.

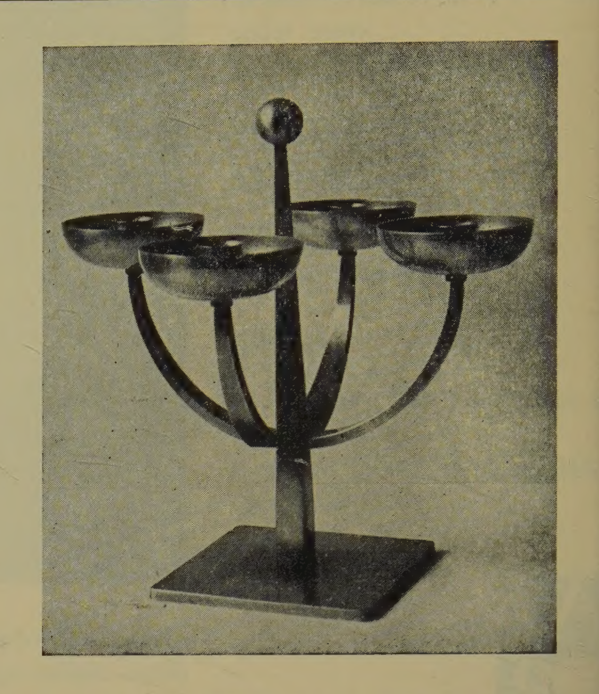
We reproduce herewith plans by three out of the five prizemen, i.e. those of Mr. Marc Dessauvage (first prize) of Messrs. Jean Van den Bogaerde and José Van Driessche, second prize ex aequo) of Messrs. Arthur Degeyter and Henri Scherpereel (third prize ex aequo). All these architects are ex-pupils of the Gent St. Luke's Institute. This extraordinary series of prizes is, for this Institute, the achievement of a long and silent effort at renovation and we wish to pay homage, in this issue, to those who were its main toilers. Their « breaking forth » was achieved with flying colours and in the most promising manner.

We much regret that, through lack of space, we are unable to present the other prizemen's. At least, here are their names: Messrs. Meekels Michiels and Michielsen (second prize ex æquo) whose church will be built in Mol; Mr. Fr. De Smet (third prize ex æquo) and Messrs. C. Vander Plaetse and W. Steenhoudt (special mention).

We also wish to lay stress on our strong approval and support of the « Pro Arte Christiana » organisers, Rev. Fr. Geroen De Bruycker, O.F.M. and the archidiocesan commission DOMUS DEI. Whatever may have written some journalists bewildered by results twenty years ahead of them, we consider it as a very good omen that a jury in which are sitting such eminent architects as Messrs. Hermann Baur, Rudolf Schwarz, Xavier Arsène-Henri and Michel Marot thought that they should explicitely manifest their admiration for the general high tenour of the submitted works, and particularly for the plan which they unanimously ranked first.

Ar far as we are concerned, we might have had many reasons to be extremely cautious in an issue, like this one, dealing mainly with Japan. We thought, however, that when looking through the next few pages and perusing the plans and models reproduced therein, our Japanese readers' sensitieveness will not feel hurt. If, on the contrary, they enjoy them, this will provide added proof that these plans are fraught with really strong and genuine promises for the future.

THE EDITORS.




ART
REVUE TRIMESTRIELLE
D'EGLISE

ART D'EGLISE se permet de signaler à ses abonnés récents qu'ils trouveront, dans la collection des numéros anciens de la revue, une véritable encyclopédie du mouvement d'art religieux moderne.

Depuis 1928, cette collection suit pas à pas, sur le plan de l'art, l'histoire du mouvement liturgique. Architecture, sculpture, peinture, vitrail, orfèvrerie, paramentique, etc., tous les domaines de l'art religieux moderne y sont présentés en une documentation photographique de qualité, d'une abondance et d'une variété uniques.

Parmi les numéros de ces dernières années, nous rappellerons surtout :

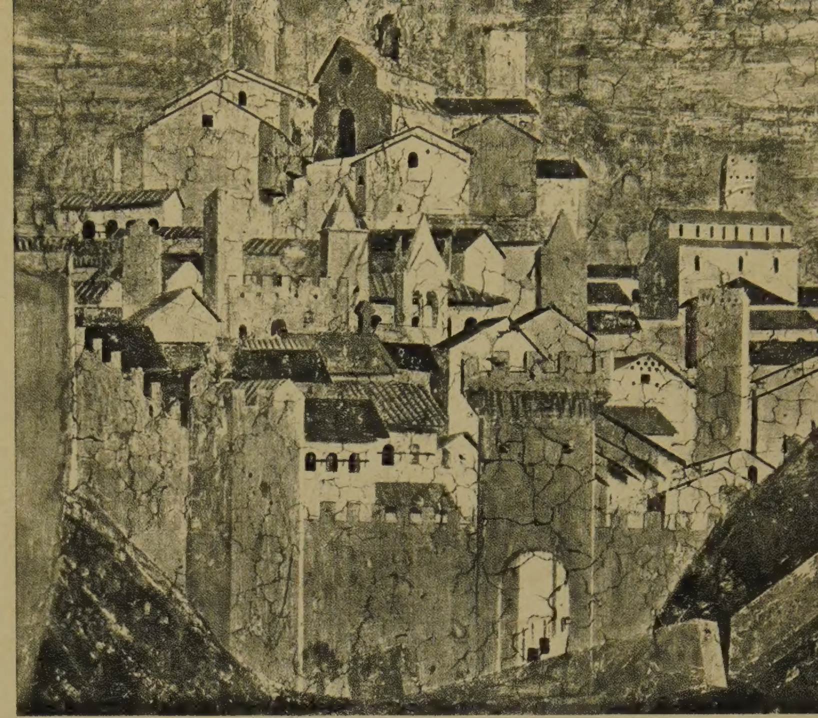
Dans l'ancien format :

1953 n° 1 Georges Rouault.
n° 2 Fernand Py.
n° 3 Suisse Alémanique.
1954 n° 2 Allemagne I.
n° 4 Allemagne II.
1955 n° 1 Angleterre.
n° 2 N.-D. dans l'Art.
n° 4 Art missionnaire.
1956 n° 3 Hollande.
1957 n° 1 Autriche.
n° 2 France.
n° 3 Etats-Unis.

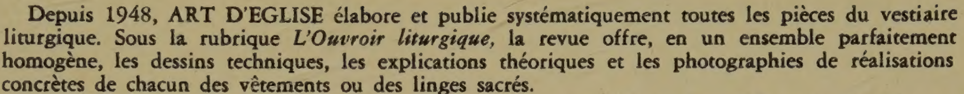
Dans le format actuel :

n° 103 Civitas Dei.
n° 104 Chapelle d'Hem.
n° 105 Expositions de 1958.
n° 106 Saint-John's, U.S.A.
n° 107 Clarisses d'Ostende.
n° 109 Eglises de Mission.
n° 110 Westphalie.

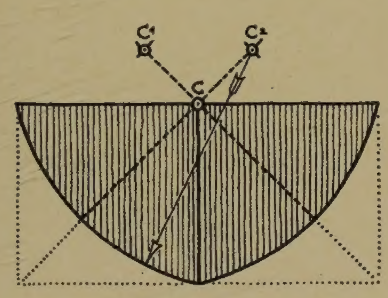
Après le présent numéro 111 (Japon) suivront en 1960 :
n° 112 Le diocèse de Namur.
n° 113 Le Cinéma et le Sacré.

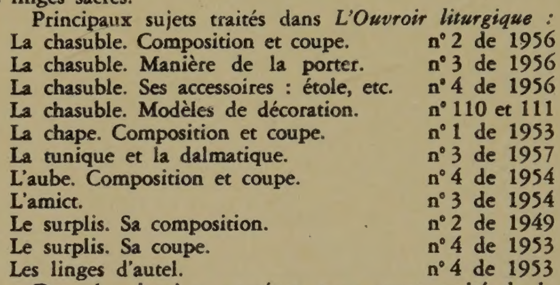






Depuis 1948, ART D'EGLISE élabore et publie systématiquement toutes les pièces du vestiaire liturgique. Sous la rubrique *L'Ouvroir liturgique,* la revue offre, en un ensemble parfaitement homogène, les dessins techniques, les explications théoriques et les photographies de réalisations concrètes de chacun des vêtements ou des linges sacrés.





Principaux sujets traités dans *L'Ouvroir liturgique :*

La chasuble. Composition et coupe.	n° 2 de 1956
La chasuble. Manière de la porter.	n° 3 de 1956
La chasuble. Ses accessoires : étole, etc.	n° 4 de 1956
La chasuble. Modèles de décoration.	n° 110 et 111
La chape. Composition et coupe.	n° 1 de 1953
La tunique et la dalmatique.	n° 3 de 1957
L'aube. Composition et coupe.	n° 4 de 1954
L'amict.	n° 3 de 1954
Le surplis. Sa composition.	n° 2 de 1949
Le surplis. Sa coupe.	n° 4 de 1953
Les linges d'autel.	n° 4 de 1953

Dans les derniers numéros, nous avons traité de la décoration de la chasuble, des décrets qui concernent sa matière, des robes de communions, etc. La série des ouvroirs se complétera au cours des années à venir.

On notera que chaque numéro de la revue contient soit un encart technique (prochains encarts : modèles de tunique pour acolyte, d'aube de petit chantre, etc.), soit un dessin de broderie.

L'Atelier de l'Art d'Eglise se charge de faire exécuter avec un maximum de soin toutes les pièces décrites dans *L'Ouvroir liturgique.*

1. Piero della Francesca, Jérusalem, détail de l'Invention de la Croix. 2. Un surplis de forme authentique 3. Schéma structurel de la chasuble. 4. Rheinhausen, église de l'Assomption. Arch. Lünz, 1958. 5. Croix pectorale, orfèvre V. Kockerols.

